

UNIVERSITE FRANCOIS-RABELAIS DE TOURS

UFR Arts et Sciences Humaines

Département de Philosophie

Année universitaire 2023/2024

Mémoire de recherche

Présenté par Yris Treysède

## Bande Dessinée critique à New York

Une étude de cas sur les problèmes soulevés par le concept de  
contre-culture

mémoire dirigé par Laurent GERBIER, maître de conférences en Philosophie,  
Université de Tours

Membres du Jury :

Laurent GERBIER, maître de conférences en Philosophie à l'université de Tours.

Marius JOUANNY, rédacteur-pigiste spécialisé en bande-dessinée.

Soutenance le 27 Juin 2024

En vue de l'obtention du M1 – Humanités et Politique



# Bande Dessinée critique à New York

Une étude de cas sur les problèmes soulevés par le concept de  
contre-culture

## Sommaire

|   |    |
|---|----|
| Remerciements.....                                      | 5  |
| Introduction.....                                       | 6  |
| Chapitre I- Eric Drooker et les romans en gravures..... | 18 |
| Chapitre II- <i>La Ville</i> et <i>The System</i> ..... | 30 |
| Conclusion- La culture des loubards.....                | 51 |

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de mémoire, Monsieur Laurent Gerbier, pour ses judicieux conseils de lecture, qui ont alimenté ma réflexion et m'ont motivée à écrire ce mémoire ; ainsi que pour sa confiance et ses encouragements, grâce auxquels j'ai pu le rédiger sereinement.

Je tiens également à témoigner de toute la gratitude que j'éprouve envers les auteurs militants, bibliothèques en ligne et autres passionnés de fanzines qui contribuent quotidiennement à alimenter le web de précieuses ressources accessibles gratuitement.

Enfin, je remercie chaleureusement l'ensemble de mes proches ainsi que mon environnement de travail, qui m'apportèrent la stimulation intellectuelle, le soutien émotionnel et tout le café auquel j'eus recours pour écrire ces pages ; ainsi que les disques durs humains qui me servent d'amis, sans lesquels je n'aurais pu documenter mon mémoire de la sorte. Ces personnes se reconnaîtront.

*Les protagonistes s'expliquent en quelques mots,  
voire par de simples onomatopées, des  
interjections, des jurons.*  
Jean-Louis Harouel à propos de la bande dessinée  
(*Culture et contre-cultures*, Puf, 1994, p. 124)



Dernière case de « Fuck The Fucking Fuckers » de Peter Kuper, 1993, publiée dans *Speechless*, Top Shelf Productions, Marietta, 2001.

## Introduction : Culture Légitime et Contre-culture

### 1- La contre-culture contre la Culture ?

Dans son ouvrage *Culture et contre-cultures*, Jean-Louis Harouel distingue la contre-culture de la « véritable culture », soit ce qui est « bien évidemment la culture dans son sens classique et noble, qui est resté jusqu'à il y a peu son sens courant », cette culture véritable représentant « toutes choses que nie et veut détruire la contre-culture, et ce de toutes les manières possibles ». La contre-culture est donc à l'inverse caractérisée par une volonté de détruire : c'est la « haine de sa propre civilisation, et haine de l'idée même de civilisation ». Elle cherche, selon lui, à « abolir la mémoire, détruire le passé, afin de libérer une créativité dont sont censées naître les valeurs de l'avenir. D'où le refus de tout ce qui est connaissance, la volonté d'abolir les frontières entre l'art et la vie, la fusion proclamée de l'art et de la politique<sup>1</sup> ».

Nous remarquons immédiatement que, dans *Culture et contre-cultures*, alors que les politiques publiques d'intégration d'objets culturels non légitimes ou de masse sont décrits par Harouel comme étant des « contre-cultures », les objets en eux-mêmes ne relèvent pas de la contre-culture. Ainsi, Jack Lang fait de la contre-culture, mais les classes populaires, les personnes non-blanches et les « loubards » n'en font pas ; ils n'ont tout simplement pas de culture ni de contre-cultures. C'est l'acte de leur attribuer une culture qui est, selon Harouel, contre-culturel en lui-même, car la seule culture souhaitable est la « véritable culture ». Il en résulte que la contre-culture est précisément ce qui dévoie le terme de culture par la confusion opérée entre la culture et toutes les formes de cultures non légitimes, comme la culture de masse, ou encore la culture populaire, qu'il ne prend par ailleurs pas la peine de définir comme telle. Harouel réduit donc la culture à ce qu'il désigne comme la bonne culture, sa volonté étant moins de la décrire ou de la définir, que de distinguer l'usage courant dévoyé de l'usage noble du terme. Sa virulence affichée contre le postmodernisme reposant principalement sur le danger que représente, selon lui, la légitimation des productions culturelles de masse qui

---

1 Jean-Louis Harouel, *Culture et contre-cultures*, Puf, 1994, Paris, p. 1-2.

mènerait à une forme de nivellement par le bas des usages du terme de culture, comme l'illustre cet extrait :

le divertissement de masse produit par ce que l'on appelle abusivement les « industries culturelles » se voit reconnaître la même dignité « culturelle » que la culture véritable. Le postmodernisme admet celle-ci comme un style de vie parmi d'autres, mais ne lui reconnaît pas de supériorité éminente. Tout se vaut dans une perspective égalitariste qui pousse à son terme, c'est-à-dire souvent jusqu'à l'absurde, les logiques égalitaires des sociétés démocratiques. Et pour bien marquer que tout se vaut, il suffit de décréter, au mépris de l'évidence, que tout est culture.

La conception de Harouel, qui ne se cache pas d'un évident mépris envers les classes populaires et l'« égalitarisme » de manière générale, ne nous servira pas de base théorique pour ce mémoire ; nous ferons ici le choix d'utiliser l'ouvrage de Harouel comme simple outil pour penser les enjeux et difficultés propres à la contre-culture en partant de la manière dont le concept est perçu par son ennemi lui-même. *Culture et contre-cultures* est un livre qui, parce qu'il illustre à merveille (et en toute décomplexion) les contradictions et œillères propres au sens commun historiographique dans ce domaine, aborde malgré son auteur de nombreuses questions tout à fait pertinentes quant à la définition de la contre-culture : est-elle réellement le fruit d'une conception égalitariste de la culture propre aux sociétés démocratiques ? Cherche-t-elle à être considérée comme une culture parmi d'autres, à s'élever au rang de culture légitime (ou à rabaisser cette dernière à son niveau) ? Car si la démarche de Harouel mène au pied d'un mur, est-il pour autant judicieux d'adopter le chemin auquel il s'oppose ? Autrement dit, cherche-t-on, comme il l'affirme, à élever la contre culture au rang de culture véritable, et à marcher main dans la main avec la culture légitime ?

L'opposition posée par Harouel entre culture légitime et contre-culture, comprise en tant que mécanisme de nivellement, n'est antinomique qu'au sein d'une perception incomplète, faussement surplombante, de la culture non-légitime : elle part du principe que la culture légitime possède en elle-même une supériorité naturelle vis-à-vis de toutes les autres formes de culture, et que la « contre-culture » a pour objectif, par excès d'égalitarisme, de réhabiliter des pratiques dénommées cultures d'une manière fondamentalement illégitime, et donc de participer au dévoiement des classes populaires en les encourageant à considérer la culture de masse au même niveau que des chefs-



d'œuvres<sup>2</sup>. Il est pourtant important de noter que, tant du point de vue de Harouel que de la contre-culture telle qu'il la définit, les classes populaires demeurent complètement passives dans leur consommation et leur rapport à la culture<sup>3</sup>, industrielle comme « véritable ». Il ne pourrait pas, selon lui, en être autrement :

Le mépris de la culture qu'exprime l'idéologie du « tout est culture » est tout autant mépris des individus et des groupes sociaux auxquels on attribue une « culture » sans rapport avec la culture. On les enferme dans leur non-culture, rebaptisée dérisoirement culture. La conception moderniste de la culture est sous-tendue par un immense mépris de l'être humain, un immense mépris du plus grand nombre, implicitement jugé incapable de culture vraie. [...] L'égalitarisme qui inspire l'idéologie du « tout culturel » est parfaitement indifférent aux intérêts réels des groupes sociaux en faveur desquels il prétend parler et agir. Les bénéficiaires apparents du « tout est culture » en sont en réalité les plus grandes victimes<sup>4</sup>.

Il faudrait questionner les présupposés idéologiques qui poussent Harouel à faire preuve d'un tel paternalisme dans sa défense de la culture légitime et dans son invalidation *a priori* de tout ce qui n'en relève pas ; la culture illégitime ne pouvant être celle des classes populaires elles-mêmes, mais seulement être l'acte de ceux qui prétendent agir en leur nom. Ainsi, seul Harouel semblerait chercher à véritablement défendre les « intérêts réels » de la classe populaire, intérêts qui reposeraient sur la reconnaissance de la supériorité de la culture légitime et sur l'adhésion à l'ordre social qu'elle sous-tend. La supériorité (naturalisée) de la « véritable culture » et la méritocratie dont elle prétend provenir condamnent dans leur rhétorique les classes populaires à aspirer à cette élévation sociale et à ne – supposément – pas pouvoir produire quoi que ce soit hors de ce cadre, de manière autonome. C'est pourtant précisément le rejet de la passivité à laquelle elle condamne qui caractérise le mouvement punk. Fabien Hein expliquera, dans son livre *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*, que :

Pour le sociologue britannique Dick Hebdige, cette illustration [ci - dessous] constitue la « maxime suprême de la philosophie punk ». En réalité, elle cristallise une vulgate participant puissamment de la démocratisation des pratiques

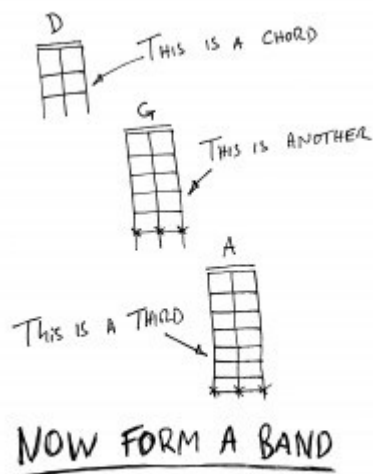
---

2 Chefs d'œuvres hérités du passé et de la tradition. Mais alors que Harouel mentionne Homère à la page 4 pour fustiger l'idée que celui-ci serait probablement considéré par les féministes comme un « dead white european male », il est plus juste de penser que ces récits sont l'œuvre collective et orale du peuple grec lui-même.

3 Posture indéfendable au moins depuis la parution du grand livre de Richard Hoggart : *La culture du Pauvre. Étude sur le style du vie des classes populaires en Angleterre*, Minuit, 1970, Paris.

4 Jean-Louis Harouel, *Culture et contre-cultures*, op. cit. p. 26 et 28.

culturelles, c'est-à-dire qu'elle démystifie le processus de production culturelle en soulignant que, désormais, chacun est en capacité de passer à l'acte. Ce qui constitue, à ce titre, une véritable incitation à l'action. De même qu'une opposition frontale à la passivité et à toute conception spectatrice de la culture »<sup>5</sup>.



Le Do It Yourself est, par nature, incompatible avec la conception de la culture que Harouel défend : il s'oppose précisément à cette conception verticale de la culture, qui se fonde sur un besoin de distinguer ce qui en relève de ce qui n'en relève pas. Le DIY est, tout à l'inverse, fondé sur la revendication de l'autonomie de ses pratiquants : la culture est ce que je décide d'en faire, et ce choix ne peut pas m'être dicté par quelqu'un d'autre.

Nous prenons donc le parti, dans ce mémoire, de ne pas nous identifier à aucune des positions fondant l'opposition que décrit Harouel dans *Culture et contre-cultures*, et défendrons à sa place l'idée que la contre-culture n'a pas plus pour but de s'élever au rang de culture légitime, que de la renverser, ou plutôt, d'y opposer un contre-pouvoir fondé sur des bases idéologiques incompatibles à celles de la culture légitime, et donc aussi de Jean-Louis Harouel. Mais cette conception nous mènera à devoir considérer d'autres problématiques constitutives de la contre-culture. Il nous faudra préciser son rapport problématique à la culture populaire, dont elle semble émerger, mais également se distancer : est-ce la radicalité revendiquée de la contre-culture qui la distingue de toute pratique culturelle populaire ? Il semble pour autant important de noter que bon nombre de pratiques relevant de la contre-culture semblent pour certaines se gentrifier avec le temps, parfois rentrer dans la culture mainstream ou simplement perdre de leur force de contestation. La légitimation partielle dont ces pratiques font l'objet semble en les diffusant signer leur arrêt de mort. Comment, dans ces conditions, penser que c'est la radicalité qui fait la contre-culture, et que sa base idéologique est aussi incompatible avec la culture dominante qu'elle ne le prétend ? Est-il pertinent de déclarer la mort de ces contre-cultures une fois ce stade atteint, et doit-on en conclure que la contre-culture

5 Fabien Hein, *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*, Le passager clandestin, 2012, 20 - 21. L'image est elle aussi extraite de ce passage.

serait par essence une culture qui n'existe que par la négation qu'elle fonde, une force oppositionnelle nécessairement provisoire qui possède une date de péremption atteinte lors de sa sortie de la marginalité ?

La question se pose également de son rapport à la culture de masse. Nous pouvons penser en premier lieu que la nature contestataire de la contre-culture implique que ces deux notions soient en opposition, mais est-ce bien le cas ? Il nous paraît clair que la culture de masse n'est pas contre-culturelle en elle-même. Pour autant, il semblerait injuste de décorrélérer l'essor d'une industrie culturelle de masse de ce qui semble relever d'une reprise de certains de ses codes (et du détournement de certains autres) dans la culture populaire ou la contre-culture : dans ce cas, réduire le mouvement des underground comix ou du fanzinat à une opposition construite contre l'essor des comics semble complètement absurde. La culture de masse et la contre-culture semblant donc toutes les deux s'opposer à la culture légitime sous une perspective différente, il nous faudra donc dans ce mémoire penser la manière dont ces trois concepts peuvent se rejoindre par certains aspects et s'opposer par d'autres.

## **2- Un corpus pour refléter la nature problématique de la notion de contre-culture**

Pour étudier de manière pertinente la complexité de la contre-culture, nous privilégierons l'étude de ses objets que des ouvrages théoriques qui ont été écrits à son sujet, et nous concentrerons ici sur le cas du fanzine et de la bande dessinée politique. Notre champ d'étude sera constitué d'ouvrages écrits par trois auteurs américains, Eric Drooker, Seth Tobocman et Peter Kuper ; ayant tous les trois commencé la bande dessinée presque simultanément au début des années 80 à New York, nos auteurs se retrouvent à produire leurs propres bandes dessinées engagées en réponse au contexte politique et social dans lequel les États-Unis se retrouvent plongés alors que Ronald Reagan est élu président. La proximité géographique et la période d'activité permettent déjà de rassembler nos auteurs au sein d'un même corpus, mais leurs similitudes sont bien plus nombreuses : tous les trois mus par des convictions politiques socialistes<sup>6</sup> et motivés par la transformation progressive de New York sous les politiques néolibérales reaganiennes et inspirés par les mêmes pratiques artistiques, ils se retrouveront à

---

6 « Socialiste » est ici utilisé dans son sens originel.

produire des œuvres très similaires tant du côté du style, du propos que des conditions de production elles-mêmes. Nous étudierons donc trois œuvres différentes, correspondant chacune à un auteur et illustrant une des spécificités de leur démarche globale, par ses particularités de production, de propos ou de contexte : d'abord *Home* de Eric Drooker, initialement parue en fanzine en 1986 en tant que troisième numéro de sa série indépendante « Communicomix » qui paraîtra ensuite dans l'anthologie *Flood ! A novel in pictures*<sup>7</sup> ; puis *The System* de Peter Kuper<sup>8</sup> parue chez DC comics ; et enfin *You don't have to fuck people over to survive*<sup>9</sup>, recueil d'histoires de Seth Tobocman initialement publiées dans *World War 3 Illustrated*, fanzine politique new-yorkais auto-publié, fondé par Peter Kuper et Seth Tobocman, en collaboration avec de nombreux autres auteur-ices<sup>10</sup>.

Ce corpus semblerait à première vue tardif et inadéquat vis-à-vis de l'objectif que nous nous sommes donnés : nos auteurs sont-ils réellement pertinents dans le cadre d'une étude de la contre-culture, ou arrivent-ils après la bataille, héritant ainsi d'un titre qui ne leur correspond pas ? Le fanzinat, le DIY et la culture punk sont des mouvements d'une grande diversité ; est-il vraiment pertinent de traiter de trois bandes dessinées parues plus tardivement, qui plus est par trois auteurs qui sont passés à la postérité et dont les œuvres nous sont parvenues par le biais d'éditions officielles ultérieures, alors que l'immense majorité de la production n'a jamais dépassé le cadre de l'auto-édition informelle et ont disparu de la circulation avec la « mort » du punk ? Le problème que nous nous posons ici n'est pas le faux problème de la représentativité de notre corpus (que serait une œuvre « représentative » ?)<sup>11</sup> ; d'autant plus que ces mouvements ne semblent pas se construire autour d'un canon ou d'une théorie artistique définie mais plutôt autour du refus d'un discours dominant, trouver et définir un objet culturel comme l'illustration de ces mouvements revient toujours à exclure d'autres pratiques du

---

7 Eric Drooker, *Flood ! A novel in pictures*, Dark Horse, 2015. Faute d'avoir pu trouver la parution originale en fanzine, nous travaillerons sur cette édition.

8 Peter Kuper, *The System*, DC comics, 1997.

9 Seth Tobocman, *You don't have to fuck people over to survive*, Soft Skull Press, 1999.

10 *World War 3 Illustrated. 1979-2014*, éditions PM Press, Oakland, 2014. A noter que nous étudierons cette réédition du fanzine et non pas sa version originale auto-publiée, que nous n'avons pas réussi à trouver. Cette version ne reproduit pas l'agencement des publications d'origine par numéro dans un ordre chronologique ; elle a réagencé les histoires en les triant par thématique. Nous ne pourrions donc malheureusement pas discerner dans notre mémoire ce qui est paru dans les premiers numéros au début des années 80 de ce qui paraîtra plus tardivement.

11 Nous nous permettons de renvoyer à l'essai de Giovanni Levi, « On microhistory », in BURKE Peter (éd.), *New Perspectives on Historical Writing*, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 93-113. Nous reviendrons sur ce point dans notre développement.

nouveau canon ainsi érigé et ainsi à trahir notre mécompréhension du courant que nous souhaitons caractériser<sup>12</sup>. Notre corpus ne prétendra donc pas représenter la contre-culture elle-même ; nous l'utiliserons davantage comme un objet problématique qui, au lieu de singulariser la contre-culture en soi (et plus particulièrement la culture punk et DIY), l'articulera avec des concepts voisins, comme la culture populaire, la culture de masse, le mainstream et la culture légitime, pour mieux comprendre sa nature et sa place sans pour autant l'essentialiser ou la dénaturer.

Comme mentionné plus tôt, notre corpus a ceci de particulier qu'il est composé de fanzines produits lors de l'arrivée à la présidence de Ronald Reagan, citée à plusieurs reprises comme l'évènement déclencheur de la création de *World War 3 Illustrated*, qui lui inspirera son titre. Dans la rétrospective de son œuvre *Speechless*, Kuper explique : « Avec la crise des otages en Iran, la menace de guerre nucléaire, et la candidature de Ronald Reagan aux présidentielles, *World War 3 Illustrated* semblait être un titre approprié<sup>13</sup> ». L'introduction de la réédition de *World War 3 Illustrated* commencera par une remise en contexte similaire :

En 1979 Ronald Reagan se dirigeait vers le Bureau Ovalé ; il avait le doigt sur la détente et ça le démangeait. Nous étions des étudiants en art à New York, prêts à exprimer notre rébellion contre la direction que notre pays prenait. Le mouvement des comix *underground* s'est estompé et il y avait peu de débouchés pour les comics qui ne parlaient pas de super-héros. Par chance, nous avons fait des fanzines quand nous étions encore des enfants à Cleveland, donc l'idée d'auto-publier n'était pas invraisemblable<sup>14</sup>.

L'objectif de ces œuvres ne se limite visiblement pas à une recherche stylistique ou à de l'expérimentation artistique : nos auteurs revendiquent tous les trois la

---

12 La réédition en rétrospectives de ces ouvrages devient alors problématique : car *Flood ! A novel in pictures* d'Eric Drooker, comme *World War 3 Illustrated. 1979-2014*, ont fait le choix de ne pas reproduire l'entièreté des parutions initiales en fanzines. Nous pouvons nous demander si le tri qui semble avoir été effectué au sein de ces œuvres en amont de ces rééditions n'est pas un obstacle supplémentaire pour l'étude de leur dimension contre-culturelle, que celui-ci soit volontaire, qu'il provienne de complications liées aux droits d'auteurs ou de la volonté de ces auteurs eux-mêmes.

13 Peter Kuper, *Speechless*, Top Shelf Productions, Marietta, 2001, p. 38 : With the hostage crisis in Iran, the threat of nuclear conflict, and ronald reagan running for president, world war 3 illustrated seemed like an appropriate title ».

14 Peter Kuper, *Speechless*, Top Shelf Productions, Marietta, 2001, p. 38 : « In 1979 Ronald Reagan was heading toward the Oval Office with an itchy trigger-finger. We were art college students in New York, itching to express some form of rebellion against the direction our country was taking. The underground comix movement had faded and there were few outlets for non-superhero comics to be found. Fortunately, we'd done fanzines as kids growing up in Cleveland, so the idea of self-publishing wasn't far-fetched ».

dimension politique de leur production, en premier lieu motivée par les répercussions concrètes que le tournant conservateur (incarné par Reagan) a sur leur ville et leurs existences. Mais le dessin de nos bandes dessinées n'a-t-il pour autant aucun lien avec leur nature politique ? Tobocman, Kuper et Drooker firent tous les trois des études artistiques, et la ressemblance stylistique flagrante que présentent leurs œuvres indique qu'ils partagent des références artistiques communes ; notamment celle des romans en gravures, avec lesquels leurs ouvrages présentent de nombreux points communs. Pour autant, leur rapport au fanzinat est assez singulier : nos auteurs arrivent en quelque sorte « après la bataille », et mentionnent avoir fait du fanzine dans leur jeunesse. Comme le dit Kuper, le mouvement s'est « estompé », et leur pratique de l'auto-publication se détache donc de l'émulation générale que ce mouvement portait à ses débuts. La perspective de cette contre-culture n'est donc plus tout à fait la même que celle à l'œuvre aux débuts du fanzinat. Une analyse visuelle des œuvres étudiées et de leurs références sous-jacentes sera nécessaire pour situer nos auteurs, leur démarche et les traditions artistiques dans lesquelles ils s'inscrivent ; et ce, afin de mieux comprendre le rapport complexe que ces œuvres entretiennent avec le concept de contre-culture. La contre-culture s'oppose-t-elle à la culture légitime de la même manière que l'anormal s'oppose à la norme unique et figée, représentant donc toute la diversité des possibilités que la culture légitime invalide, ou crée-t-elle sa propre « tradition » en parallèle ?



Ci-contre : Peter Kuper et Seth Tobocman, « Manifesto by Seth and Peter », présentée en introduction de *World War 3 Illustrated*. 1979 – 2014, PM Press, 2014. La bulle de la dernière case se traduit par : « Pourquoi vous obstinez-vous à nous proposer des œuvres aussi violentes ?! Non ! »

Ce manifeste pour *World War 3 Illustrated* fait le pont entre la violence de la ville et celle des bandes dessinées qui constituent le fanzine : le contenu de *WW3 illustrated* n'est pas dissocié de la violence environnante qu'il illustre. La dernière case fait référence au refus des journaux classiques de publier des bandes dessinées politiques de Kuper et Tobocman (ironiquement, à cause de la violence de leur propos), qui mènera donc à la création d'un moyen de diffusion autonome. Nous pouvons noter que la planche est surchargée d'éléments évoquant la violence (on aperçoit les seringues des toxicomanes, avions de chasse, accidents de voiture, coups de matraques, barbelés, crise financière, publicités ou encore l'explosion atomique

à la télévision), surcharge qui s'intensifie au fil de la planche. A la violence du propos s'ajoute celle de la forme du manifeste, dessiné en aplats de noir sur fond blanc dans un espace urbain désorganisé aux perspectives tordues.

### 3- Enjeux politiques, artistiques et sociaux : des questions contemporaines.

Le choix de ce sujet émane d'une volonté de questionner les prémisses politiques, économiques et artistiques qui conditionnent et orientent la production de

bandes dessinées aujourd'hui en France. L'apparition de cursus spécialisés dans les écoles d'art, l'émancipation du format A4 en 48 pages et plus généralement la multiplication des genres, styles graphiques et publics marquent l'évolution du médium et ouvrent les possibilités. Mais à quel prix ce modèle économique et artistique particulier se développe-t-il, et de quelle série de choix est-il finalement le résultat ? Au lieu de nous intéresser à cette question de manière frontale, notre sujet tentera de s'intéresser à des pratiques plus marginales de la bande dessinée qui, parce qu'elles se basent sur des fondements politiques, sociaux et artistiques différents, serviront de mise en perspective. Ainsi nous soutiendrons l'idée que notre étude ne limite pas sa pertinence à l'échelle de la pratique marginale que nous décrivons ; nos considérations seront, à l'inverse, dirigées par la volonté de mettre en lumière l'existence des prises de positions et stratégies présentes dans toute démarche de production d'objets culturels, indépendante ou non.

À ces considérations sur les enjeux de la bande dessinée s'ajouteront des questionnements quant au contexte politique d'apparition de notre corpus, central dans notre étude : comme nous l'avons déjà précisé, nos auteurs considèrent le gouvernement Reagan, son libéralisme économique et son conservatisme social, comme l'origine de leur pratique artistique et de leur investissement militant. Ce contexte n'est pas sans nous rappeler notre propre situation en France : destruction des services publics, multiplication des discours sur l'« assistanat » et surenchère sécuritaire, pour ce citer qu'eux. Comme le souligne Loïc Wacquant dans l'introduction à son ouvrage *Punir les Pauvres. Le gouvernement de l'insécurité sociale* :

En retraçant la constitution en Amérique de ce nouveau gouvernement de l'insécurité sociale qui marie la « main invisible » du marché du travail dérégulé et l'aide sociale contractualisée au « poing de fer » de l'État punitif, ce livre nous fait entrer dans le laboratoire de la révolution néolibérale. Ce faisant, il porte au jour les ressorts et les raisons de la diffusion de la pensée unique sécuritaire qui sévit aujourd'hui partout en Europe et particulièrement en France. Car les Etats-Unis ne se contentent pas d'être la forge et la locomotive du projet néolibéral au plan de l'économie et de l'aide sociale ; durant la décennie passée, ils sont aussi devenus les premiers exportateurs mondiaux de « théories », slogans et mesures sécuritaires<sup>15</sup>.

---

15 Loïc Wacquant, *Punir les pauvres. Le gouvernement de l'insécurité sociale*, Agone, 2004, p. 42.



L'étude du concept de contre-culture au travers de ce corpus spécifique aura donc également comme objectif de devenir lui-même un « laboratoire » de nos pratiques, et de nous éclairer sur les stratégies et moyens de luttes mis en œuvre aux Etats-Unis pendant la révolution néolibérale des années 1980 et 1990. Cette période marque en effet le tournant conservateur que prit la politique états-unienne en réaction aux grands mouvements sociaux qui secouaient le pays dans les années 1960 et 1970 ; et l'état de la contestation sociale en France nous indique, tant dans les moyens de répression utilisés (multiplication de la surveillance, atteinte au droit à manifester...<sup>16</sup>) que dans le peu d'intérêt qui lui est accordé par la classe dirigeante, que l'étude de cette période de l'histoire des Etats-Unis ne limitera pas l'intérêt de notre propos à ses bornes géographiques.

---

16 La démocratisation de l'utilisation du bornage téléphonique dans les enquêtes ou les récents débats à l'échelle de l'Europe sur le chiffrage des données sont de bons exemples de cette surveillance accrue. À propos des atteintes au droit à manifester, Darmanin déclarait en Mars 2023, lors de sa venue dans une caserne de pompiers à Paris : « Il faut savoir qu'être dans une manifestation non déclarée est un délit, [qui] mérite une interpellation ». Ce qui est faux, et signifierait que toute manifestation qui ne serait pas expressément autorisée serait donc interdite...

## I- Eric Drooker et les romans en gravures : le caractère contre-culturel d'une œuvre se résume-t-il à sa dimension critique ?

*Comparé au livre, avec son texte construit, ses dialogues, ses descriptions, ses analyses psychologiques, la bande dessinée constitue la solution de facilité, mais aussi, il faut le dire, la solution de débilite. Contrairement au livre, elle fait passer étrangement peu de choses. Il s'agit d'un langage de semi-illettrés, et c'est précisément cela qui fait son attrait.*

Jean-Louis Harouel (*Culture et contre-cultures*, op. cit. p. 125)

Les travaux de Eric drooker et tout particulièrement sa bande dessinée *Home* sont sans doute les œuvres de notre corpus les plus proches, en termes de réalisation et de thématique, de l'héritage des graveurs socialistes. Inspiré du travail de Frans Masereel et de Lynd Ward, deux grands noms du genre auxquels il fut introduit par son grand-père dans son enfance, Drooker reprend une esthétique brute et contrastée caractéristique des romans en gravures. Au-delà de la forme, il reprend un fond idéologique commun : les thèmes quasi-incontournables de la littérature socialiste sont repris et mis à jour par Drooker, comme l'injustice sociale, le travail ouvrier, ou encore la répression ; ce que Thierry Groensteen considère, dans son entrée du Dictionnaire du Neuvième Art dédié aux romans en gravures, comme des sujets constitutifs du genre :

Circonscriit dans le temps, cet ensemble nous frappe par sa cohérence. Quelquefois teinté de fantastique, le roman en gravures aura presque toujours relevé principalement du documentaire social, et l'on retrouve dans la plupart des œuvres qui s'en réclament les mêmes thèmes obligés : la ville, les luttes de la classe ouvrière, l'espoir et le découragement, le séjour en prison, la guerre et la mort <sup>17</sup>.

*Home* raconte la courte vie d'un ouvrier qui perd son travail, son amante et son toit, puis meurt dans l'indifférence. Le thème de la bande dessinée de Drooker est très ouvertement politique, et reflète ses propres convictions socialistes. Mais la dimension

---

17 Thierry Groensteen, « Romans en gravures » dans le dictionnaire du Neuvième Art de *la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, Avril 2013.

politique et sociale du travail de Drooker ne se réduit pas au seul propos de sa bande dessinée : sa démarche, sa production et son style sont plusieurs aspects formels qui, avec le fond théorique du travail de l'auteur, s'interpénètrent et constituent sa mesure « contre-culturelle ». il s'agit maintenant d'identifier et d'articuler ces différents aspects, et de comprendre le lien qu'entretient Drooker avec ses prédécesseurs.

## 1- Une bande dessinée ancrée dans le réel

Questionné sur *Home*, Eric Drooker explique que l'histoire est inspirée de sa propre expérience de New Yorkais dans les années Reagan :

Le thème tragique est inspiré de mes expériences dans le Lower East Side. Je devais littéralement grimper sur des gens pour rentrer dans mon appartement tous les soirs. Après que Ronald Reagan fut élu président en 1980, un raz-de-marée de sans-abrisme inonda les rues des villes, à une échelle que l'on avait pas vue depuis la grande dépression des années 1930 – qui était la période d'activité de Lynd Ward. Il publia son premier livre, *Gods' man*, en 1929, la semaine précise du Krach boursier. Étonnamment, le livre se vendit extrêmement bien<sup>18</sup>.

La comparaison de ces deux périodes nous montre qu'aux yeux de Drooker, il est impossible pour *Home* comme pour *Gods' man* de détacher l'écriture et le succès de ces histoires du contexte dans lequel elles s'inscrivent. Il ne s'agit pas ici de penser qu'expliquer les enjeux sociaux, politiques et historiques d'une œuvre la trahit : loin d'être déconnectée des aspects historiques et matériels de sa vie, *Home* est une bande dessinée qui ne rompt pas avec le réel mais s'inscrit dans la continuité du quotidien de l'auteur et des transformations à l'œuvre au sein de sa propre ville. En d'autres termes, le sens que prend l'histoire de Drooker n'est pas seulement interne à la bande dessinée qui l'héberge. Il s'articule avec le sens que prend le fait d'écrire, dans ce contexte politique particulier, une bande dessinée sur cette réalité<sup>19</sup>.

---

18 Eric Drooker, Op. Cit. extraits d'une Interview de Eric Drooker avec Chris Lanier pour *The comics Journal* : The tragic theme was informed by my experiences on the lower east side. I'd literally climb over people to enter my apartment each night. After Ronald Reagan was elected president in 1980, a tidal wave of homelessness overflowed onto city streets, on a scale unseen since the great depression of the 1930s – which was when Lynd Ward was active. He published his first book, *Gods' Man*, in 1929, the very week of the stock-market crash. Amazingly, the book sold extremely well.

19 Howard Zinn, *Une histoire populaire des Etats-Unis. De 1942 à nos jours*, trad. Frédéric Cotton, Agone, 2016 : « Tous ces groupes et les gens qu'ils représentaient – les sans-abri, les parents isolés, les familles ne pouvant plus payer leurs factures, les quarante millions de personnes dépourvues d'assurance sociale et toutes celles dont l'assurance n'est pas suffisant – étaient confrontés à un

Comme le raconte Drooker<sup>20</sup>, les libraires ne savaient pas dans quelle section classer ses bandes dessinées (on les retrouvait parfois au rayon science-fiction ou psychologie !). Mais la fusion de l'art et de la politique que Harouel fustige ne se limite pas à la seule question du genre littéraire. En ce sens, *Home* nous rappelle d'autres formes d'art ou de pamphlets au ton similaire, que Howard Zinn mentionne dans son *Histoire populaire des Etats-Unis* :

Les journaux communautaires locaux, malgré leur faible tirage, essayaient de faire parler les gens ordinaires. À Boston, des sans-abri se regroupèrent pour lancer un journal, le Spare Change, afin de se raconter, de publier leurs poèmes et de vendre le journal dans les rues de Boston et de Cambridge. Ils affirmaient que leur objectif était de « donner la parole aux sans-voix » et que leur journal était « un instrument de mobilisation pour la communauté des sans-abri ». En l'an 2000, le journal entra dans sa neuvième année. Cette idée s'étendit à d'autres villes américaines et il y eut bientôt dans quarante d'entre elles des journaux de rue qui formèrent la North American Street Newspaper Association. La National Coalition for the Homeless publiait pour sa part un mensuel d'information<sup>21</sup>.

Notre bande dessinée s'y apparente d'abord par la place centrale que prend dans son récit la thématique du sans-abrisme et de la précarité, l'histoire décrivant les conditions de vie progressivement dégradées d'un homme y étant soumis. Mais les similitudes entre les bandes dessinées de Drooker et ces pratiques mêlant art, journalisme et pamphlets ne s'arrêtent pas ici : la forme que prennent ces histoires sont elles aussi comparables au phénomène que décrit Howard Zinn, étant directement affectée par les méthodes de production et de diffusion utilisées par les militants qui recourent à ces pratiques.

Car *Home* est une bande dessinée qui ne sortira officiellement chez un éditeur qu'en 1992, dans l'anthologie *Flood ! A novel in pictures* ; originellement imprimée, reliée et distribuée par son auteur lui-même, *Home* était la troisième parution de sa série de bande dessinées en petits livrets auto-publiés, « Communicomix<sup>22</sup> ». Distribués à des

---

incroyable mur du silence de la part des principaux médias nationaux. Leurs vies comme leurs inquiétudes en étaient totalement absentes, permettant au mythe d'une Amérique prospère forgé par Washington et Wall Street de perdurer ».

20 Eric Drooker, *Flood ! Op.* Cit.

21 Howard Zinn, *Une histoire populaire des Etats-Unis. De 1942 à nos jours*, trad. Frédéric Cotton, Agone, 2016, p. 743.

22 Selon Drooker, (Eric Drooker, *Flood ! op. cit.*) cette série traite des problèmes locaux auxquels son quartier faisait face (violences policières, gentrification...). Le but était de diffuser des informations à

libraires, confisqués par la police, vendus ou simplement donnés dans la rue et parfois déposés dans des cabines téléphoniques<sup>23</sup>, les méthodes de diffusion des bandes dessinées de Drooker traduisent la nécessité de faire avec les moyens du bord. Mais l'autonomie politique et artistique qu'il acquiert grâce à cette indépendance a néanmoins un certain prix ; nous le remarquons lorsque nous nous intéressons au style de Drooker et aux méthodes de productions qu'il emploie.

## 2- Du style à la production, les différentes facettes d'une œuvre autonome

Comme nous l'avons expliqué plus tôt, Drooker dû lui-même s'occuper de la production et de la distribution de *Home* – en plus, évidemment, de son scénario et de la réalisation des planches. Cette autonomie face à l'industrie, et à ses contraintes d'ordre artistique, scénaristique et productive, s'opère au prix d'un certain nombre de contraintes et de sacrifices liés à son propre manque de moyens. Le plus évident d'entre eux étant l'absence de couleur dans ses bandes dessinées ; mais les contraintes matérielles auxquelles la production de *Home* fait face ne se limitent cependant pas à cette seule dimension. Un aspect remarquable du travail de Drooker est la technique de dessin qu'il emploie : il réalise ses planches en cartogravure, c'est-à-dire en soustrayant de la matière à un panneau de masonite recouvert d'argile blanche, puis d'encre noire. Bien que différente de la gravure sur bois, le résultat final lui est cependant très similaire : mis à part leur format et leur niveau de détails, les bandes dessinées de Drooker se rapprochent indubitablement des planches des romans en gravures de Frans Masereel ou de Lynd Ward, deux de ses principales inspirations en matière de dessin, comme il l'explique lui-même :

Mon grand-père m'a introduit à la narration muette quand j'étais encore un garçon. Il me montra plusieurs « romans en gravures », populaires dans les années 1930, quand il était un jeune homme. [...] Dans mon début de vingtaine, je me mis à étudier la technique de Masereel, et après que Sue Coe me donna une immense anthologie de son travail, je devins possédé par sa vue. [...] J'ai trébuché sur une collection de romans en gravures de Lynd Ward, l'illustrateur américain. Son livre *Storyteller without words* contient toutes ses histoires muettes, *Gods' Man* et

---

la fois théoriques, comme sur les arnaques immobilières en cours, et pratiques, en diffusant des moyens de se défendre.

23 Eric drooker, *Flood !* op. cit.

Vertigo incluses. J'étais profondément touché par son art, et inspiré par le réalisme social de son travail<sup>24</sup>.

Son style ne se limite donc pas aux contraintes auxquelles il se trouve confronté, mais s'inscrit dans la continuité de courants déjà formés, comme les romans en gravures, ou encore les underground comix<sup>25</sup> et le DIY<sup>26</sup>. Mais alors que ces différentes pratiques revêtent des revendications politiques ou des contraintes matérielles similaires, il est nécessaire de concevoir le style de dessin de Drooker comme davantage qu'une simple reprise ou qu'un hommage à ces modèles, et de penser son travail non pas comme un simple mélange de références, mais comme une actualisation de ces références au sein d'un contexte particulier, faisant ainsi émerger de nouvelles propriétés et de nouveaux propos au travers de leur forme. La production des bandes dessinées est souvent perçue comme étant un acte dénué de sens, une simple nécessité matérielle à résoudre et qui, souvent, ne concerne pas les auteurs eux-mêmes. Mais lorsque nous parlons de productions DIY, il en est autrement ; elle fait partie intégrante du calcul économique auxquels les auteurs se retrouvent confrontés, l'indépendance constitutive de ces pratiques rendant la délégation habituelle de cette tâche des auteurs vers les éditeurs et les presses impossible.

Une autre tradition que Drooker reprend aux graveurs socialistes est celle de l'histoire muette : les romans en gravures ayant comme principale caractéristique, du point de vue de leur forme, d'être racontés en gravures uniquement. Le dessin n'avait pas en leur sein un rôle ornemental ou simplement illustratif, comme c'est le cas des romans illustrés : c'est lui qui porte la narration, et le peu de texte qu'on y trouve ne sert qu'à nommer le livre ou ses chapitres, ou joue un rôle intradiégétique (sur les devantures, par exemple). Drooker cessera donc, à partir du troisième numéro de « Communicomix » (*Home*), d'incorporer du texte à ses histoires. Nous remarquons que la justification qu'il en donne va au-delà de la reprise d'un code constitutif du style des

---

24 Eric Drooker, *Flood !* op. cit. texte original : My grandfather introduced me to silent storytelling when I was a boy. He showed me several « woodcut novels », which were popular in the 1930s, when he was a young man. [...] In my early twenties, I began to study Masereel's technique, and after Sue Coe gave me a huge anthology of his work, I became possessed by his vision. [...] I'd stumbled upon a collection of woodcut novels by Lynd Ward, the American illustrator. His book *storyteller without words* contains all his silent stories, including *Gods' Man* and *Vertigo*. I was deeply moved by his art, and inspired by the social realism in his work.

25 Eric Drooker, *Flood !* op. cit. : « with a dose of Dr. Seuss and R. Crumb thrown in – two brilliant influences I couldn't avoid if I tried ».

26 Sans pour autant citer ce courant lui-même, Eric Drooker s'y inscrit par la méthode de production de ses Communicomix, réalisés à la main et à moindre coût.

romans en gravures, et qu'il s'agirait en réalité davantage d'une réinterprétation ou d'un renouvellement de ce mutisme:

Mon approche muette est une tentative de communication – malgré la confusion des langues. Mon quartier, le Lower east side, était – de loin – la zone la plus multiethnique de la ville. [...] Je me sentais débordé par tous ces langues, et je trouvais ma langue natale, l'anglais, déjà assez éprouvante comme ça. [...] donc les images sont des moyens de communiquer avec les gens quand les mots semblent inadéquats. C'est un moyen de dépasser la barrière des langues<sup>27</sup>.

Le caractère muet des bandes dessinées de Drooker se trouve être plus pratique qu'esthétique, et répond à sa volonté d'adapter la forme de ses œuvres au contexte dans lequel il se trouve plongé et au public qui l'entoure. Nous voyons, par cet exemple, que Drooker n'écrit pas pour une élite intellectuelle ni ne cherche à sensibiliser ou à informer des autorités politiques ; il critiquera dans ce même entretien la posture des intellectuels qui prétendent que l'humain pense davantage dans le langage que dans les images<sup>28</sup>, thèse par ailleurs invoquée par Harouel pour expliquer la pauvreté intellectuelle que représente la bande dessinée<sup>29</sup>. Le mutisme à l'œuvre dans ses bandes dessinées n'a donc pas la valeur d'une simple référence ou d'une inspiration ; Drooker la conçoit davantage comme un acte militant qui cherche à contourner les moyens d'expressions classiques, trop coûteux pour lui et pour son public, en investissant d'autres formes d'expressions, notamment picturales :

Mais tout pouvoir gouverneur – qu'il s'agisse des anciens Hébreux, du Vatican ou de l'institution étatique moderne – veut contrôler le langage et les images, et se sentira menacé par tout moyen de communication qu'il ne peut comprendre... ou contrôler<sup>30</sup>.

---

27 Eric Drooker, *Flood !* op. cit. : « My wordless approach is an attempt at communication- despite the confusion of tongues. My neighborhood, the lower east side, was – by far – the most multi-ethnic part of the city. [...] I felt overwhelmed by all these languages, and felt that my native tongue, English, was challenging enough. [...] So pictures are a means of communicating with people when words feel inadequate. It's a way of bridging the language barrier. »

28 Drooker lui-même s'amuse de ce qu'il considère être un biais d'universitaires, dans Eric Drooker, *Flood !* op. cit. : « Pictures are a more direct language than words. [...] There's a huge body of literature claiming that we think in words. Leave it to the scholars to assume that we all think in words like they do ! »

29 Jean-Louis Harouel, *Culture et contre-cultures*, op. cit. page 125 : « Comparé au livre, avec son texte construit, ses dialogues, ses descriptions, ses analyses psychologiques, la bande dessinée constitue la solution de facilité, mais aussi, il faut le dire, la solution de débilité. Contrairement au livre, elle fait passer étrangement peu de choses. Il s'agit d'un langage de semi-illettrés, et c'est précisément cela qui fait son attrait. »

30 Eric Drooker, *Flood !* op. cit. : « But any governing power – be they ancient Hebrews, Vatican, or modern Corporate State – wants to control the language and images, and will feel threatened by any

### 3 - Une forme spécifique pour formuler un propos spécifique

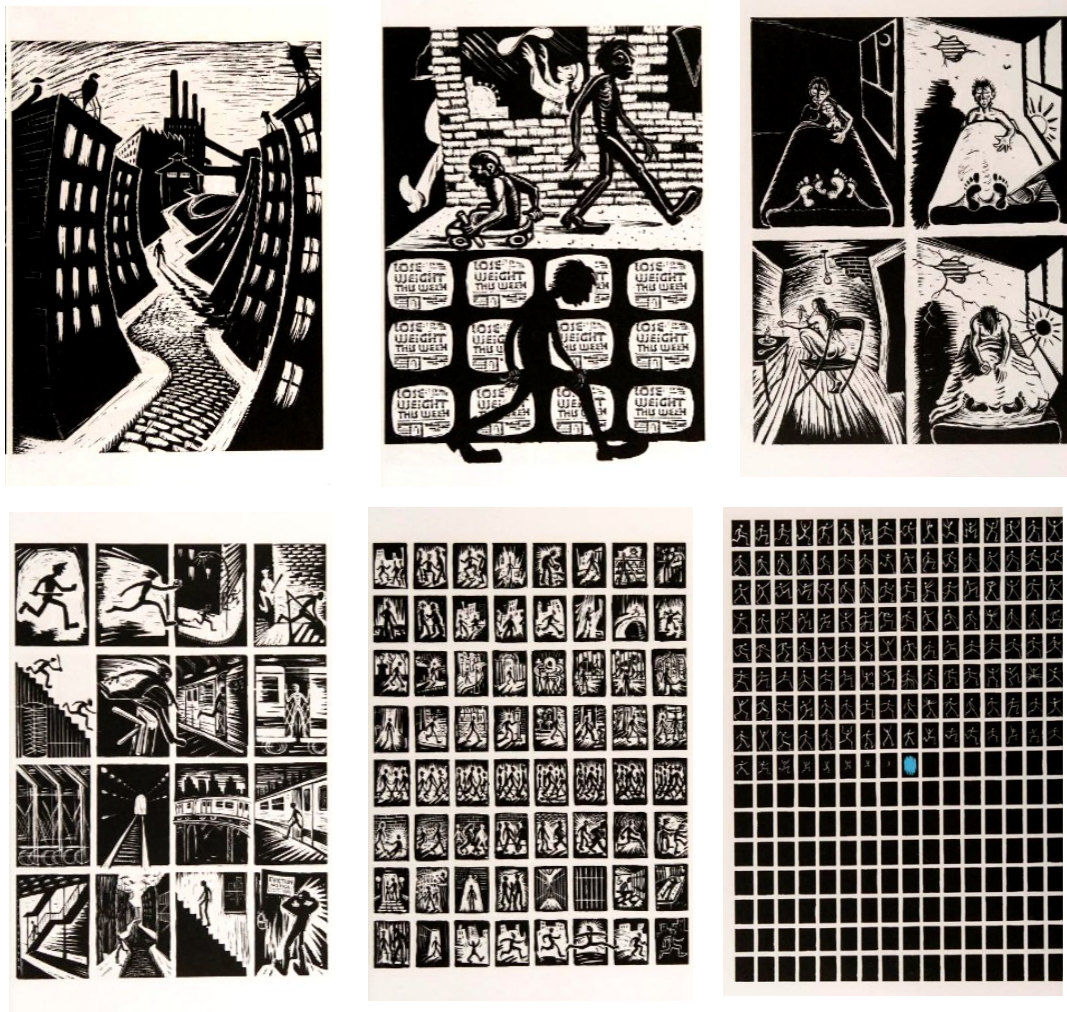
Ces ressemblances entre *Home* et les romans en gravures se retrouvent jusqu'à la forme même que prend leurs planches ; car puisque les romans en gravures sont dépourvus de texte et se racontent en dessins uniquement, ces derniers sont généralement disposés au rythme d'une gravure par page ou toutes les deux pages, et ce indépendamment du format des gravures reproduites, qui parfois remplissent la page, et d'autres fois se rangent dans un de ses coins. La narration ne ressemble donc pas vraiment à un art séquentiel semblable à celui d'une bande dessinée, mais plutôt à une succession de scènes plus ou moins éloignées dans le temps et l'espace les unes des autres. La forme de *Home* semble quant à elle nettement repartir de celle des romans en gravures, mais pour ensuite évoluer vers autre chose : débutant sur des pleines pages très similaires aux pleines pages des graveurs socialistes entrecoupées de quelques rares gaufriers plus classiques, Drooker transforme ensuite ces pleines pages en planches aux cases progressivement plus resserrées, divisant au fur et à mesure de l'intrigue la pleine page originale en davantage de petites cases comme pour en accélérer le rythme. Le nombre de cases présentes sur chaque page finit donc par se multiplier de manière exponentielle à mesure que les difficultés de son protagoniste se multiplient elles aussi, jusqu'à ce que les cases soient trop petites pour que nous puissions en comprendre le sens. Le dispositif, qui ne se remarque pas immédiatement, devient central dans la lecture et la compréhension de la bande dessinée lorsque le contenu des cases devient indéchiffrable, et que seule la silhouette du personnage se distingue alors qu'elle se débat dans le vide, puis disparaît en plein milieu de la lecture d'une planche dans une tâche d'encre bleue.

---

means of communication it can't understand... or control ».



Évolution du gaufrier dans *Home* :



Eric Drooker, planches 13, 27, 34, 37, 39, 40 de *Home*.

Nous pouvons nous questionner sur le sens d'une telle accélération du rythme dans l'histoire : Drooker cherchait-il à illustrer le passage de la succession lente du roman en gravure au découpage par séquence, bien plus rapide, de la bande dessinée ? Dans la continuité du propos que nous développons au sein de ce chapitre, nous soutiendrons qu'il est possible, et même nécessaire, d'interpréter ce changement formel et rythmique comme davantage que la simple illustration d'un changement de médium ou qu'une référence artistique mise en lumière. En construisant sa bande dessinée de cette manière, Drooker insiste sur la temporalité de ce qu'il y fait figurer : c'est la démultiplication des difficultés mises en travers de la route de son protagoniste qui fait avancer l'intrigue et accélérer son rythme, et ce jusqu'à ce que cette accélération

devienne absurde et nuise à la lisibilité même de la tragédie qui s'y déroule. Si nous prenons à nouveau au sérieux les propos que tient Drooker dans son entretien, alors nous devons supposer que cette transformation formelle de sa bande dessinée est elle aussi inspirée des transformations radicales à l'œuvre dans New York à cette époque, transformations qui sont également l'origine de la thématique de l'histoire, inspirée de la vague de sans-abrisme qui touche alors la ville. Le rythme effréné de l'histoire peut être interprété comme la mise en forme de la vitesse à laquelle la précarité s'installe dans la vie de ceux qu'elle touche, et s'aggrave exponentiellement à la manière d'un cercle vicieux duquel nous ne pouvons pas nous défaire, un problème en amenant dix autres. Ce phénomène s'accéléra à partir du tournant néolibéral que prirent les Etats-Unis dans les années 80 : Loïc Wacquant, dans son ouvrage *Misère de l'ethnographie de la misère*, évoque dans ce sens le best-seller du sociologue Matthew Desmond, *Evicted : Poverty and profit in the american city* :

Desmond reconstitue minutieusement les trajectoires résidentielles de ses enquêté-e-s et montre comment, en perdant périodiquement leur toit, elles perdent leurs maigres biens, leur accès aux aides sociales, leur emploi quand elles en ont un, les écoles, voire la garde de leurs enfants, leurs liens sociaux fragiles, leur sens de l'orientation dans la société et jusqu'à leur santé mentale. En outre, une seule expulsion peut suffire à être barrée de tout logement car le tribunal des affaires immobilières (*housing court*) tient un registre des expulsés que les propriétaires consultent avant toute location<sup>31</sup>.

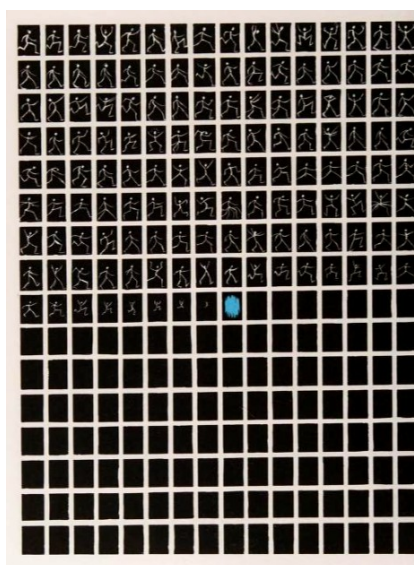
La manière dont Drooker illustre cette accélération exponentielle des évènements permet, par la forme que le procédé prend, d'illustrer de manière plus subtile une autre forme de croissance : celle des occurrences de cette histoire, suggérées derrière les dernières planches. Bien que l'accent soit mis dans la narration sur l'isolement progressif et paradoxal du protagoniste dans la foule de la ville, nous comprenons que son histoire n'est pas une exception. Les dernières planches, qui présentent un modèle en gaufrier si serré qu'il devient presque impossible d'en lire le contenu, suggèrent, par la forme des cases et leur espacement, des fenêtres composant un grand immeuble sur l'ensemble de la planche. Ces immeubles ainsi formés nous rappellent ceux qui figuraient à l'intérieur des premières grandes cases en pleine page, mais sur une échelle différente, démultipliée ; l'histoire elle-même ayant commencé à la fenêtre d'un de ces immeubles, en pleine page. Ici, cette pleine page est subdivisée en

---

31 Loïc Wacquant, *Misère de l'ethnographie de la misère*, Raisons d'agir, 2023, p. 62.

une multitude de fenêtres à partir desquelles une nouvelles histoire pourrait être reconstruite, puis à nouveau divisée<sup>32</sup>.

Cette idée est en effet suggérée par la planche qui suit la fin de l’histoire (du moins dans l’édition postérieure sur laquelle nous travaillons). Il est difficile de savoir si cette planche était présente sur la version originale auto-éditée par Drooker, mais l’image présente une rue comprenant un immeuble dépeint de trois-quarts devant lequel se trouve un homme à la rue. L’image disposée en face de la dernière planche de *Home*, semble nous montrer la même planche-immeuble selon un nouveau point de vue, révélant ainsi la métaphore que nous venons de décrire.



Eric Drooker, planches 40, 41 de *Home*.

Comparer les bandes dessinées de Drooker aux travaux des graveurs socialistes nous permet donc de comprendre la manière dont il choisit de s’en inspirer : il ne s’agit pas ici de faire la démonstration d’une érudition, ou d’invoquer des figures du passé en réaction aux productions artistiques de son époque, jugées inférieures ; Drooker a lui-

32 Le thème de la reproduction sociale semble lui-aussi être évoqué dans l’histoire, qui commence sur un passage de l’enfance du protagoniste qui surprend sa mère et un homme en train de coucher ensemble. Une ellipse s’ensuit et on le retrouve adulte, une bouteille à la main devant des cartoons. Une scène de sexe similaire nous sera montrée entre le protagoniste et une amante toxicomane, qu’il a rencontré dans un bar après avoir perdu son travail : nous pouvons nous demander dans quelle mesure ces scènes peuvent avoir pour but de se faire écho, et donc de nous montrer de manière implicite quelle était la situation de ses parents, et quelle sera celle de ses enfants, sans même avoir à les dépeindre.

même grandi avec les cartoons et la bande dessinée, dont il ne cherche pas à se défaire<sup>33</sup>. Il n'en reprend pas la forme à simple but esthétique ou historique, mais cherche à réinterpréter ses codes et sa forme afin d'en proposer comme une actualisation, adaptée à son temps, ses enjeux, et à ses propres références. Le statut de bande dessinée de l'œuvre ne semble plus du tout suffire à caractériser Home, comme si elle se détachait d'une myriade de codes implicites ; sous-tendant l'idée qu'une bande dessinée n'était pas, dans un premier temps, que la manière de raconter son histoire par une séquence d'images et de planches. Les différentes facettes de cette création s'articulent ensemble, et énoncent de cette manière un propos qui ne se limite plus seulement à la question du sans-abrisme en lui-même : c'est, dans tous ces aspects à la fois, la proposition d'une alternative artistique, politique et sociale, sur ce qu'il est possible de produire dans ces différents domaines. En ne relevant ni tout à fait du comics, ni tout à fait du journal de rue, les *Communicomix* que distribue Drooker relèveraient donc d'un genre bâtard, à cheval entre le politique et l'artistique, le pamphlet et la bande dessinée. Pour autant, ces pratiques marginales au sein de l'industrie de la bande dessinée nous forcent à nous poser une question : les conclusions auxquelles nous arrivons n'ont-elles de sens que lorsque nous nous intéressons à la marge, ou s'appliquent-elles en réalité à toutes les bandes dessinées, ou même à toutes les productions culturelles, les actions politiques, voire à la vie sociale dans son ensemble ?

### Une question d'échelle

Les immeubles semblent omniprésents au sein de notre corpus. Et ce, tant dans le décor et dans la thématique de Home que dans d'autres œuvres de Drooker, ou même dans l'imagerie des romans en gravures. Il s'agit d'un aspect sur lequel Eric Drooker lui-même insistera, dans son entretien, en revenant sur la place que prend la ville dans ses bandes dessinées :

---

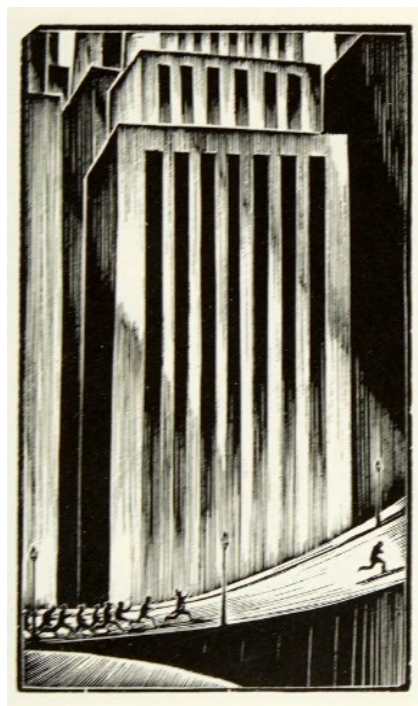
33 Il est par ailleurs amusant de remarquer que Drooker reprend lui-même partiellement le discours de Harouel, lorsqu'il affirme lui-même avoir eu du mal à lire les romans en gravures que lui montrait son grand-père car il était trop habitué au rythme et à la forme des médias avec lesquels il a grandi : « I was intrigued, but could hardly penetrate the books. They were too serious... not cartoony enough – or linear enough – for me to grasp. My short attention span was, no doubt, the result of television».

La ville est si massive que je l'aborde toujours dans son rapport à la figure humaine. Pour transmettre l'échelle monumentale de la ville, il vaut mieux la faire contraster avec de petits personnages de chair et de sang<sup>34</sup>.

Le cadre de la ville, centrale dans les œuvres que nous traitons, marque l'insistance portée sur la dépeinture des rapports d'échelle entre l'humain et la société érigée autour de lui <sup>35</sup> ; rapport particulièrement important dans l'histoire des Etats-Unis et dans l'interprétation du symbole de la ville par le sens commun, comme l'explique Loïc Wacquant dans *Misère de l'ethnographie de la misère* :

Le premier [facteur ancré dans l'histoire sociale des Etats-Unis] est la conception multiséculaire de la ville comme lieu de dissolution sociale, de perdition morale et de désordre politique. Depuis l'origine du pays comme colonie de peuplement agraire, les élites culturelles états-uniennes nourrissent un *anti-urbanisme* virulent qui va influencer durablement sur la sociologie urbaine en la poussant tantôt à s'évertuer de réhabiliter la ville et ses habitants, tantôt à reprendre à son compte pour l'amplifier le trope de la désorganisation, le balancement d'un pôle à l'autre dissimulant leur détermination commune<sup>36</sup>.

Ci-contre : Lynd Ward, *Gods' man ; Madman's drum ; Wind Pilgrimage*, éd. Literary Classics of the United States, 2010.  
Planche extraite de *Gods' Man*.



Quel sens donner à ce choix d'échelle particulier ? Nous verrons que la ville n'est pas seulement un cadre à l'histoire : elle passe parfois sur le devant de la scène et vole la vedette à la figure habituelle du protagoniste.

34 Eric Drooker, *Flood !* op. cit. : « The city is so massive that I always approach it in relation to the human figure. To convey the city's monumental scale, it's best to contrast it with small, flesh-and-blood characters ».

35 Art Spiegelman reviendra sur une idée similaire dans la préface « reading pictures » qu'il écrira pour la réédition de *God's Man ; Madman's drum ; Wind pilgrimage* de Lynd Ward édité par les Literary Classics of the United States en 2010, alors qu'il y évoque le scénario de *Vertigo* : « The search for connections between each section leaves one with a narrative of lives and dreams smashed by what Ward, in his 1974 reflections on the work, called « the obvious effect that vast, complicated, and impersonal social forces were having on the substance of so many individual lives ».

36 Loïc Wacquant, *Misère de l'ethnographie de la misère*, Raisons d'agir, 2023, p. 25-26.



## II- *La Ville* et *The System* : décrire la ville, l'ordre et le désordre.

*Si j'ai une muse dans ma carrière, ça aurait été cette ville.*

*Peut-être que « sirène » conviendrait mieux<sup>37</sup>.*

Peter Kuper (*Speechless*, op. cit. p.24)

### 1 - La diversité de la ville

*La Ville* est un roman en gravures de Frans Masereel paru en 1925. Il se compose d'une centaine d'illustrations gravées en pleine page dépeignant différents paysages urbains ainsi que des scènes isolées de la vie de ses habitants, dans l'espace public ou dans leur intimité. À la façon d'une anthologie, l'ouvrage nous montre donc ses ouvriers et ses dirigeants, mais aussi ses machines, cours anatomiques, détenus, arrestations, mendiants... sans transitions ni fil conducteur pour lier ces scènes entre elles, mise à part leur appartenance implicite à l'économie de la ville. Comme l'explique Thierry Groensteen dans son entrée du dictionnaire du neuvième art sur les *Romans en gravures* :

Toutes ces images semblent liées par un même moment implicite. L'absence de transition permet d'accuser les contrastes, et notamment de montrer comment la misère cohabite avec l'opulence dans une apparente indifférence. Des effets de rime dans la composition relient entre elles des scènes distantes<sup>38</sup>.

Bien que composé de scènes sans rapport direct les unes avec les autres, enchaînées sans scénario apparent ni description textuelle, le roman en gravures de Frans Masereel ne dit pas rien de la ville qu'il dépeint. L'apparente désorganisation de l'ouvrage mime celle de la ville et la cohabitation, en son sein, de tout et de son contraire : Masereel nous donne à voir tous ses aspects à la fois, sans chercher à les trier ou à les hiérarchiser.

---

37 « If I have a muse in my career, it would have been this city. Perhaps siren is a better description ».

38 Thierry Groensteen, « *Romans en gravures* », op. cit.

Certaines planches cherchent expressément à mettre en lumière cette cohabitation de la misère avec l'opulence au sein d'un espace commun. Ce contraste est incarné dans la mise en scène des interactions entre des personnages provenant de couches sociales différentes : il s'agit surtout de scènes de mendiance, illustrant de cette manière la nature de la cohabitation des différentes classes sociales dans l'espace public, et de leur rapport avec l'espace privé alentour, comme l'intérieur des boutiques de luxe ou la soirée mondaine surveillée par un vigile.



Frans Masereel, planches de *The City*, Schocken books, 1989, planches no. 46 et 64

Mais cette cohabitation ne s'observe pas que dans les planches, qui, prises isolément, la mettent en scène. Elle est aussi créée par la mise en rapport de scènes éloignées dans l'histoire, ou par le contraste créé entre deux scènes qui se succèdent, produisant ainsi une proximité relative entre elles ; de sorte que dans la ville comme dans l'ouvrage le prisonnier est à la fois proche d'un point de vue géographique, et loin d'un point de vue social, de l'industriel ou du dirigeant politique. De la même manière, l'image d'un accouchement précède celle d'un décès, et le couple d'amoureux planant au dessus de la ville succède à l'homme d'affaires choisissant une prostituée dans une maison close. Ces événements rassemblent par l'artifice de la narration des individus qui ne pourraient apercevoir ces aspects intimes de leurs vies mutuelles. C'est *La Ville* qui les relie, en rapprochant leurs vies isolées par l'unité symbolique du livre sur lequel elles sont couchées. Mais cette liaison artificielle nous indique aussi quelque chose sur

leur absence de cohabitation véritable : paradoxalement, la ville isole. Mais pas n'importe qui, ni n'importe comment : la fragmentation de cet espace commun de la ville (et donc aussi l'espace commun du livre) sépare le public du privé, la classe dominante des classes inférieures, ce qui est légitime de ce qui est illégitime ou même tabou.

Certaines planches marquent ces contrastes de situations par leur succession dans l'histoire, en reprenant un thème commun et en le faisant varier selon les acteurs qu'elle implique : La scène d'amour du bourgeois dans la maison close n'est pas la même que celui du couple modeste, les femmes qui vont dans les centres commerciaux ne sont pas celles qui travaillent. Les comparaisons de Masereel ne sont jamais vides de sens : elles rendent raison des différences de position des personnages dans l'espace social, et de leurs conséquences.



Frans Masereel, *The City*, *op. cit.* planches no. 80, 81, 12, 13



Ce choix de narration surprenant que fait Masereel, parce qu'il ressemble d'abord à une absence de narration, permet de mettre en lumière cette proximité toute relative des différents acteurs d'une même ville et d'adresser le problème du point de vue ; si son roman en gravures avait suivi les péripéties d'un protagoniste, il n'aurait pas pu nous montrer certaines parties isolées ou dissimulées de la ville, comme les bureaux d'un politicien, la chambre des amants, la femme malade cloîtrée chez elle ou le prisonnier dans sa cellule. Il faut distinguer ce qui est donné à voir et ce qui survient hors des regards, ce qui relève du public ou du privé. En d'autres termes, il n'est pas possible de montrer tous les aspects d'une ville depuis les yeux d'un seul individu, comme une seule planche ne peut suffire à résumer *La Ville*, et, par extension, la société qu'elle symbolise : on ne peut dépeindre sa totalité que par la multiplication et la mise en relation des points de vues et des planches, par le sens qu'elles prennent une fois mises en relation avec toutes les autres. La description objective de son économie se moque des enjeux hiérarchiques, des tabous et de l'intime : la véritable ville s'illustre par l'ensemble de ses facettes publiques comme privées.

Certaines planches dépeignent des points de vues qui ne se donnent pas directement à voir au sein de la ville, mais qui font tout de même partie de son économie : le plus évident de ces dispositifs est bien entendu l'emprisonnement, mais nous pouvons également voir cette réalité se dépeindre dans la sphère du privé et de l'intime, notamment dans des scènes de prostitution ou de violence conjugale.



Frans Masereel, *The City*, op. cit. planches no. 47, 58.



D'autres planches semblent adresser plus directement encore cette question du point de vue : par le positionnement d'un personnage en surplomb de la ville, le placement de l'action en dehors de ses murs ou encore la perspective en contre-plongée qui oublie la ville pour s'intéresser au ciel qui la domine.



La planche ci-contre est une bonne illustration de cette cohabitation paradoxale. Elle nous montre des façades d'immeubles décrivant diverses scènes d'intimité à leurs fenêtres ; leurs habitants partagent ainsi une certaine proximité dans la page, sans pour autant être capables de se voir mutuellement depuis leurs fenêtres respectives.

Frans Masereel, *The City*, *op. cit.* planches no. 32, 94, 100, 8.

## 2 - Les lois du système

Parue en 1997, *The System* est une bande dessinée muette de Peter Kuper qui se concentre, comme le roman en gravures de Masereel, sur la ville et la proximité relative des acteurs qui la composent. Mais leurs angles d'approche diffèrent sur certains points ; Kuper se concentre moins sur la diversité à l'œuvre dans la ville et dans ses recoins, et davantage sur les croisements et interactions répétées qui relient une poignée, plus restreinte, de personnages récurrents. Comme le souligne son titre, Kuper compare ici la ville de New York<sup>39</sup> à un système, dont les unités seraient les habitants. Questionné sur la naissance de l'ouvrage, il explique :

D'une certaine manière, je n'ai pas eu à écrire pour concocter *Le Système*. Au lieu de cela, j'ai juste pris des histoires que j'ai lues dans les journaux et je les ai toutes mises dans une grande marmite. Une cuillère à soupe de femme disparue, un filet de corruption policière, une tasse des attentats contre le World Trade Center ; le tout relevé de quelques délits d'initiés. Faites revenir dans du bouillon de rachats d'entreprises et de scandales politiques, puis laissez cuire à feu vif pendant six mois avec quelques ingrédients secrets de mon propre vécu : la femme que j'ai vu chanter dans le métro, les sans-abris que je voyais quotidiennement, un dealer de crack de mon bloc, et un strip-club que j'ai visité une fois<sup>40</sup>.

La démarche de Kuper ne semble pas si différente de celle de Masereel<sup>41</sup> : tous les deux tentent de rendre compte des différentes facettes de la ville. Kuper utilise, lui aussi, la ville qu'il dépeint pour créer des contrastes entre des situations qui sembleraient a priori opposées : dans *The System*, les mains du dealer qui comptent les billets font écho à celles du policier corrompu, l'écran de l'ordinateur du terroriste ressemble à celui de la machine d'arcade, le tournevis qui bricole une bombe est le même que celui qui tue une strip-teaseuse. Le jeu de contrastes et de comparaisons que

39 Reconnaissable sans être directement mentionnée : on voit apparaître le Chrysler Building, et les deuxième et troisième de couverture de notre édition montrent un plan du métro de la ville.

40 Peter Kuper, *Speechless*, op. cit. : « In a certain way, I didn't have to write to cook up *The System*. Instead, I just took stories I'd read in the newspapers and put them in a pot together. One tablespoon of missingwoman, a dash of police corruption, a cup of the bombing of the World Trade Center ; all spiced up with some insider trading. Mix in a broth of corporate takeovers and political scandals, then boil together over a high flame for six months with some secret ingredients of my first hand experiences : the woman I saw singing in the subway, the homeless guys I've seen on a daily basis, a crack dealer on my block, and a strip club I once visited »

41 On remarque avec amusement que *La Ville* trouve des échos dans *The System* : une case de la page 37 de notre édition illustre une façade d'immeuble depuis laquelle nous pouvons voir ses habitants aux fenêtres, sans que ceux-ci ne puissent se voir mutuellement, rappelant directement une des planches de *La Ville* mentionnée plus haut.

Kuper met en place est similaire à celui de *La Ville* : tous deux font cohabiter par ce biais des personnages aux vies radicalement différentes dans un même espace commun, reliant des actions et situations qui nous sembleraient a priori incompatibles.

Les rapprochements élaborés par Kuper sont divers : ils font varier les usages, commun ou meurtrier, d'un même objet, comparent le bruit des rames de métro aux hurlements de la strip-teaseuse attaquée, ou encore les mains du dealer qui compte son argent à celles du policier qui extorque des civils. Ils comparent et créent des échanges de sens entre ce qui semblerait incomparable, comme la fabrication d'une bombe au déchiffrement d'un plan de métro. Ces rapprochements permettent à Kuper de donner ces scènes un sens supplémentaire au delà de leur sens littéral, chose qu'une image seule ne pourrait suffire à produire. L'usage de la bande dessinée et du gaufrier est donc d'une grande utilité à Kuper : elle multiplie les occasions d'effectuer les contrastes que Masereel mettait en place entre ses pleines pages.



Ces rapprochements font également contraster des situations contraires, comme la mise des menottes au mains du policier au bracelet d'hôpital que l'homme atteint du SIDA retire. Ici, la situation n'est pas seulement inversée dans les faits (l'un est enfermé, l'autre est libéré) : le rapprochement de ces illustrations crée l'interpénétration de leurs sens respectifs, et renvoie le policier coupable d'abus de pouvoir à une forme de pathologie, alors que l'homme atteint du sida est renvoyé à sa « non-culpabilité », retirant symboliquement ses menottes médicales.



Peter Kuper, *The System*, op. cit. extraits des pages 53, 19 et 97.

Pourtant, en renvoyant à un ensemble d'éléments interagissant entre eux selon certains principes ou règles, la ville qualifiée de système nous pousse à nous demander

si la comprendre revient à décrire l'ensemble de ses habitants comme un amas d'individualités qui cohabitent ; une succession d'évènements contingents qui apparaissent dans les journaux que Kuper a lu et dans les souvenirs qu'il s'est remémoré pour composer son histoire, sans prendre en compte ce qui, justement, fait de cet amas quelque chose de véritablement systématique : les habitants n'ont-ils que le sol sur lequel ils vivent pour les lier ou leurs rapports obéissent-ils à des lois plus complexes ?

On remarque que ces comparaisons ne se limitent pas à un rôle esthétique, et permettent à Kuper d'adresser des questionnements et problèmes concrets, notamment dans leur rapport à la culpabilité et au crime. Il y questionne la place de la conception moralisatrice et criminalisante des politiques vis-à-vis du trafic de drogue aux Etats-Unis, qui sévit dans le discours politique et médiatique à cette période et qui justifie tout un ensemble de mesures punitives et répressives en opposant la liberté individuelle, première, sur le système et le déterminisme social qui devrait -selon eux- cesser d'être une excuse du crime. Dans cette perspective, Reagan déclarera en 1983 :

C'est la société, disaient-ils [la gauche], et non pas l'individu, qui est en défaut quand un crime est commis. C'est à nous la faute. Et bien, aujourd'hui un nouveau consensus rejette totalement ce point de vue<sup>42</sup>.

C'est dans cette même perspective que George Bush affirmera, en 1989 :

Nous devons élever la voix et corriger une tendance insidieuse – la tendance qui consiste à mettre le crime sur le compte de la société plutôt que sur celui de l'individu. [...] En ce qui me concerne, comme une majorité des Américains je pense, nous pourrions commencer à bâtir une société plus sûre en nous mettant d'abord d'accord sur le fait que *ce n'est pas la société elle-même qui est responsable du crime : ce sont les criminels* qui sont responsables du crime<sup>43</sup>.

La comparaison de l'abus de pouvoir du policier au business du dealer n'atteste donc pas seulement de leur cohabitation au sein d'une même ville, mais permet d'adresser ces problèmes politiques et leurs fondements moraux. Elle remet en question la séparation morale érigée entre leurs agissements respectifs, et replace leurs situations (perçues comme incomparables) dans une forme d'équivalence de fait ; mais ce nivellement moral se trouve lui-même remis à nouveau en question par Kuper, dans le

---

42 Cité in Loïc Wacquant, *Punir les pauvres. op. cit.* p. 32.

43 *Idem*, p. 31.



sens inverse cette fois, lorsque le policier est dépeint comme un homme cruel et égoïste, et le dealer comme courageux et prêt à se sacrifier pour son ami<sup>44</sup>.

Les signes de mains que policier effectue, qui miment un pistolet qui tire, sont à mi-chemin entre la menace implicite (ils sont toujours pointés vers des civils sur lesquels il abuse de son pouvoir) et le geste amical, voire la mauvaise blague (il agit d'une manière décontractée et blagueuse). La double interprétation qui caractérise ce geste illustre le rapport de supériorité asymétrique que lui offre sa position, créant la nonchalance menaçante qui le caractérise (asymétrie redoublée par le fait qu'il deale lui-même la drogue qu'il récupère dans ses opérations). Il perd par ailleurs son air enjoué et fait preuve d'une étonnante violence lorsqu'il se retrouve, en opération, avec une arme entre les mains.



Peter Kuper, extraits tirés des pages 23, 32, 57 et 58 de *The System*.

44 Ce retournement moral s'aperçoit à d'autres occasions dans l'histoire, avec la scène de l'homme homosexuel qui donne de la monnaie au mendiant (que les hommes d'affaires ignorent) ou qui aide une vieille dame à lire un plan de métro (p. 24) dans la même veine, le dealer et son ami taguent le mot « love » sur un train.

Ces mêmes armes à feu ne reçoivent pas le même traitement dans les deux planches ci-dessous. La mort du dealer finit, dans une scène d'une étonnante poésie, sur des plans de galaxies, reliant ainsi l'infinie grandeur de l'univers au supposément « infiniment petit » drame de son meurtre ; questionnant ainsi à nouveau la posture selon laquelle son décès ne serait qu'une goutte d'eau, à la fois dans l'océan de violence perpétrée par le système, et aux yeux des politiques qui considèrent son sacrifice comme un mal nécessaire à l'éradication de la criminalité<sup>45</sup>.



Peter Kuper, pages 70 et 71 de *The System*.

Kuper ne se contente donc pas d'attester des contrastes, ou de relativiser les postures morales adoptées par la classe politique : décider ou refuser de parler du système est déjà en soi un parti-pris politique et social, ici redoublé par la question de la domination, que Kuper met en lumière lorsqu'il insiste sur la moralité des dominés. La notion de cohabitation qu'il développe dépasse la simple appartenance physique à un même lieu ; il met l'accent sur ce qui est partagé et échangé au sein du système ou de la ville, ce qui l'organiserait en un tout cohérent, en décrivant la posture et les agissements de ses acteurs. Comme il l'expliquera, encore dans *Speechless* :

45 L'ouverture du second livre de *The System* (dans lequel nous retrouvons cette scène) reprend une citation d'Alexander Pope, qui illustre bien cette articulation du grand drame au petit :  
 « Who sees with equal eye, as God of all,  
 A hero perish or a sparrow fall,  
 Atoms or systems into ruin hurl'd,  
 And now a bubble burst, and now a world ».

C'était déclenché par un voyage en métro que j'ai fait. En rêvassant, je faisais passer mon regard sur les passagers qui voyageaient avec moi, et j'ai commencé à réfléchir à qui ils étaient. Ce voyage était-il tout ce que nous partagions, ou est-ce que nos vies s'entrecroisent, et s'affectent ensuite mutuellement à plus grande échelle<sup>46</sup> ?

Un système se définit avant tout par ses lois ; ce sont elles qui relient ses éléments et déterminent leurs interactions. Le système de Kuper, représenté par la ville qui l'incarne, doit donc être régie par des règles similaires. Si nous filons l'analogie présentée plus tôt entre les objets de nos ouvrages et leur forme, il nous faut comparer la forme du système que décrit Kuper à la forme de la bande dessinée qu'il écrit ; dans cette perspective, nous pouvons supposer que les lois du système qui dirigent et rassemblent la masse des habitants en une seule ville doivent être dépeintes dans ses transitions, qui relient les scènes (et donc, les vies des différents personnages qu'elles présentent) composant l'ouvrage comme les unités d'un tout, et régissent les changements de personnages, mais aussi les altérations et interpénétrations symboliques entre les scènes.

Lorsque nous prêtons attention aux éléments de transition de *The System*, nous remarquons qu'il s'agit soit, comme vu plus haut, de comparaisons qui dédoublent les significations des scènes qui les mettent en rapport, soit d'échanges de différentes natures : les billets passent de main en main pour finalement se retrouver dans la poche du policier corrompu, le meurtre racial dépeint dans une scène se retrouve dans les journaux tenus par les personnages de la scène suivante, ou les personnages se croisent dans des lieux clés comme le strip-club ou le métro.

---

46 Peter Kuper, *Speechless*, op. cit. Texte original : It was triggered by a subway ride I'd taken. Spacing out, with my eyes passing over my fellow passengers, I started wondering who they all were. Was this trip all we had in common, or might our lives crisscross, and later, affect one another in a larger way ?





Les transitions qui relient l'ensemble de scénettes présenté ci-dessus impliquent, par la proximité artificielle créée dans leur juxtaposition, que le trajet de l'argent dans *The System* suit un chemin logique déterminé : l'homme d'affaires paye la strip-teaseuse, qui paye le taxi après son travail, puis une proche du conducteur paye sa drogue avec ce même argent, qui finit son ruissellement dans la poche du policier qui extorque le dealer. Ces deux planches, loin d'être anodines, dépeignent les contours de quelque chose de plus grand que le simple trajet d'une petite liasse de billets ; Kuper ne montre pas plus la trajectoire de ces billets singuliers qu'il ne montre la systématicité de cet écoulement, avec les implications politiques qui l'accompagnent. L'absence de dialogues contribue à donner à ces scènes une valeur abstraite, universelle et systématique.

Peter Kuper, planches 39 et 40 de *The System*.

Le système, qui s'illustre davantage dans ces moments d'échanges reliant les habitants que dans leurs vies respectives prises de manière isolée, est régi par ces différents flux (financiers, d'informations, ou même ses flux humains) qui réunissent les destins des habitants de New York. Chercher à dépeindre le fonctionnement d'une ville états-unienne, c'est relier le local au global ; le système aux unités qu'il détermine, le collectif à l'individu, le tournant néolibéral des institutions aux vies qu'elles influencent. L'urbanisme est un enjeu politique majeur et incontournable dans les

questions de gestion et de contrôle de l'espace social ; la ville de New York, muse de Kuper, Tobocman et Drooker, est l'incarnation par excellence de cette réalité. Et ce, d'autant plus pendant les années Reagan, durant lesquelles Howard Zinn explique que « le gouvernement avait réduit le nombre de logements sociaux de quatre cent mille à quarante mille<sup>47</sup> ». Nous pouvons également citer dans cette même veine les mesures de Rudy Giuliani, maire de New York entre 1994 et 2001, qui (accompagné de William Bratton, qu'il nomme responsable du New York City Police Department) instaurera la doctrine de la « tolérance zéro » qui prône la punition sévère, systématique et rapide pour tout délit, même mineur. Basée sur la théorie de la « vitre brisée », qui affirme qu'un délit qui ne serait pas puni sévèrement et rapidement invitera ses auteurs à en commettre davantage, cette « tolérance zéro » permettra la démultiplication des forces de l'ordre dans l'espace public et la surveillance des populations considérées comme plus sujettes à commettre ces délits (prostituées, SDF, toxicomanes ou populations racisées). Pour autant, la gigantesque crise du logement (déjà mentionnée par Drooker), les stratégies visant la gentrification de la ville et la criminalisation de la pauvreté qui s'ensuivirent ne suffisent pas à résumer l'ensemble des mesures qui étaient mises en place par, et depuis l'administration de Reagan. Zinn ajoute :

Pendant les années Reagan-Bush et sous la présidence de Rehnquist, la Cour suprême prit une série de décisions qui permettaient de revenir sur l'avortement et l'abolition de la peine de mort, de limiter les droits des détenus, d'accroître les pouvoirs de la police, d'interdire aux médecins du planning familial subventionné par l'État fédéral de donner des informations sur l'avortement. La Cour décida également que les plus pauvres pourraient être forcés à payer la scolarisation de leurs enfants dans le système public, l'enseignement ne faisant pas partie des « droits fondamentaux »<sup>48</sup>.

Le choix d'écrire depuis l'échelle de la ville illustre donc la nouvelle mesure que prirent les luttes après les années 1960-1970, alors que l'une des premières mesures de l'administration Reagan fut de licencier les grévistes en masse, et que les intérêts réels des populations furent largement ignorés par l'ensemble de la classe politique ; Démocrates comme Républicains. La désillusion électorale à laquelle le peuple américain faisait face, additionnée à l'intensification de la répression syndicale et sociale, transforma les moyens d'action et leurs perspectives :

---

47 Howard Zinn, *Une histoire populaire des Etats-Unis*, op. cit. p. 723.

48 Howard Zinn, *Une histoire populaire des Etats-Unis*, op. cit. p. 644.

Ce militantisme n'avait aucune commune mesure avec celui des années 1960, quand le rejet de la ségrégation raciale et de la guerre avait donné naissance à un véritable mouvement d'envergure nationale. Il s'agissait plutôt d'une lutte perpétuelle contre des politiciens locaux impitoyables. Une lutte qui tentait de mobiliser les très nombreux citoyens américains qui ne croyaient plus ni dans la politique ni dans l'efficacité de la contestation<sup>49</sup>.

La ville incarne donc cette nouvelle envergure des luttes sociales, plus locales et diffuses que durant les années précédentes. On ne se bat plus vraiment ni contre la politique de tel ou tel président, ni pour obtenir des changements majeurs. En réalité, c'est le système lui-même qui préside au fonctionnement de ces métropoles, avec les dettes, dépenses et mesures contre-productives qu'engendre l'attente systématique de résultats comptables. Le néo-libéralisme est un programme politique qui entraîne nécessairement cette escalade conservatrice, sécuritaire et répressive qui ne cessera de s'accroître depuis les années 80. Et, comme le montre Loïc Wacquant, cette escalade s'illustre dans la vie des « catégories-rebuts » de la société :

Ces catégories-rebuts – jeunes chômeurs des banlieues en déshérence, mendiants et sans-domicile fixes des centre-villes, nomades et toxicomanes à la dérive, immigrés de couleur sans papiers ni attaches – sont devenues subitement saillantes dans l'espace public, leur présence indésirable et leurs agissements intolérables parce qu'elles sont l'incarnation vivante et menaçante de l'insécurité sociale généralisée produite par l'érosion du salariat stable et homogène promu paradigme d'emploi lors des décennies d'expansion fordiste (1945 - 1975) et par la décomposition des solidarités de classe et de culture qu'il soutenait dans un cadre national clairement circonscrit<sup>50</sup>.

Il n'est donc pas surprenant de voir Kuper écrire *The System* alors que ce phénomène n'en est, en 1997, plus à ses débuts ; 1996 étant par ailleurs un tournant dans cette érosion du salariat stable, avec la réforme fédérale du Welfare américain en « Workfare » dans l'objectif de « réduire la dépendance à l'aide sociale »<sup>51</sup>. La ville permet donc à la fois à Kuper d'insister sur le système (son libéralisme économique et son conservatisme social) mais aussi sur l'« insécurité sociale généralisée » qui en est le produit : parce qu'il ne s'agit pas que d'argent et de chiffres, montrer le système, c'est aussi montrer la mort d'un dealer, le meurtre d'une strip-teaseuse (de surcroît des mains d'un adolescent catholique), ou la présence des sans-abris et des mendiants, qui sont eux

---

49 *Idem*, p. 633.

50 Loïc Wacquant, *Punir les pauvres*, op. cit. p. 25.

51 Cette réforme portée par les démocrates transformera l'aide sociale attribuée aux mères seules avec enfants, qui doivent désormais travailler pour percevoir leur allocation.

aussi des symptômes visibles du système à l'œuvre, la précarité et la violence dont ils font l'expérience en découlant directement<sup>52</sup>.

### 3 - Un certain rapport au système

Si l'on revient à la question de ce qui relève, ou non, de la contre-culture, *The System* pose question : en étant l'œuvre la plus tardive de notre corpus écrite par l'auteur avec la postérité la plus établie, qui plus est officiellement éditée par un grand éditeur américain, la question de la continuité et de la rupture de la contre-culture avec la culture légitime et la culture populaire nous réapparaît. Où s'arrête le marginal, et où démarre le « respectable » ? Par de nombreux aspects, *The System* semble moins radical que *Home* et que le manifeste de *World War 3 Illustrated* : elle reprend l'esthétique « urbaine » et brute des autres œuvres traitées par son utilisation du pochoir et de la bombe de peinture rappelant le tag, mais il ne s'agit ni d'une question d'autonomie financière, ni de faire l'économie du temps passé sur une table à dessin (Kuper avouera que cette technique est extrêmement longue et fastidieuse) ou de l'encre utilisée sur le papier imprimé en couleurs.

De plus, nous remarquons que contrairement au manifeste de *World War 3 Illustrated* et à *Home*, *The System* se conclue par un épilogue d'un optimisme (et d'un réformisme) surprenant : le policier corrompu est mis sous les barreaux, la strip-teaseuse quitte la ville avec son fils et l'honneur du détective est sauf. Le message que Kuper fait passer nous semble radical du point de vue des propos de Reagan ou de Bush, mais lorsque l'on s'intéresse à la rhétorique qu'il utilise, nous nous rendons

---

52 Kuper n'est pas le seul États-Unien à raconter des histoires de trajectoires individuelles intriquées entre elles pour peindre de manière quasi-sociologique le portrait d'une métropole américaine ; c'est cette démarche précise qui sert de ligne directrice à la série primée *The Wire*, parfaite illustration de cette nouvelle échelle des luttes et du rapport de la population au système, et donc à ses représentants locaux (les médias qui silencent leurs journalistes, les politiciens qui, peu importe leur bord politique d'origine, sont contraints d'appliquer les mêmes politiques de coupes budgétaires pour tenter de limiter l'endettement de la ville...). Écrite dans les années 1990 en réaction à la logique répressive néolibérale expérimentée par Giuliani, et précédée à l'écran par *The Corner*, *The Wire* fut coécrite en 2002 par David Simon, ancien journaliste au *Baltimore Sun*, et Ed Burns, ancien policier puis enseignant à Baltimore, qui y dressent une description complexe de la production et de la reproduction de la violence et des rapports de pouvoir exercés par les différents acteurs au sein d'une ville rongée par les dettes, la précarité et les politiques néolibérales. Les deux œuvres présentent de nombreux autres points communs, notamment vis-à-vis de la fonction accordée aux transitions au sein de l'histoire, des archétypes utilisés ou du propos général sur la situation politique et sociale du pays, traduisant la même volonté de décrire le plus précisément possible les logiques à l'œuvre dans le système et les comportements qu'il induit et reproduit.

compte qu'il ne s'adresse pas comme une personne provenant de cette marge ni comme une personne qui s'y adresserait. *The System* semble se destiner à la norme et au sens commun qu'il remet en cause ; au public qu'il touchera, en somme (quel homme atteint du sida, quel dealer aurait besoin de se faire rappeler qu'il est un être humain et qu'il mérite le respect..?)<sup>53</sup>. Le discours qu'il développe ne relève pas plus d'une opposition frontale à la culture légitime ou au pouvoir que d'une stratégie visant à rendre à ses acteurs leur respectabilité : on précise que la strip-teaseuse a un enfant à nourrir, le dealer est un héros qui a un meilleur ami à protéger, l'homme gay est plus généreux que le trader etc. Disculper des groupes sociaux perçus comme moralement déviants par une rhétorique qui vise à leur rendre leur moralité est une stratégie à la fois large dans sa portée et limitée dans son fond : elle ne permet pas de traiter des problèmes au-delà du cadre moral dans lequel l'argument s'inscrit, et évite donc les problèmes de fond au profit d'une forme plus acceptable. Peut-on encore parler d'une contre-culture si l'œuvre porte une dimension critique qui n'est soutenue que par son propos (lui-même modérément radical) et non pas sa pratique, sa production elle-même ? Il ne faut pas oublier que l'édition d'un livre, surtout par une grande maison d'édition, implique un certain nombre de contraintes et donc une réduction de l'autonomie de l'auteur. Les aspirations au DIY, à l'autogestion et à la résistance au système sont donc elles aussi soumises aux logiques de l'industrie et du profit, logiques qui déterminent le cadre de ce qu'il est possible, ou non, de dire en son sein.

---

53 Kuper mentionnera lui-même ce changement de ton et de public dans Peter Kuper, *Speechless*, op. cit. p. 66 : « When editor Lou Stathis first approached me about creating something for DC comics, the publisher of *Batman* and *Superman*, I wondered what I might produce that would even remotely fit into that world. After all, up to that point, most of my cartooning had been for small underground comix. Lou explained, however, that DC's new Vertigo Vérité imprint intended to reach an entirely different audience ».

Une réponse à ces questionnements peut être trouvée au sein de notre œuvre elle-même : l'épilogue de *The System* décrit le vol d'une colombe entre les murs de la ville, et produit de cette manière une rétrospective de ses personnages en résumant en quelques images leurs situations respectives alors que l'oiseau les croise sur son chemin. Mais, alors que la colombe se pose sur un lampadaire à la fin de la scène, nous voyons par une fenêtre le visage d'une mystérieuse femme dont le portrait est reproduit sur un avis de disparition placardé sur un lampadaire de la même planche (nous le retrouvons en réalité sur différentes scènes tout au long de l'ouvrage si nous y prêtons attention). A l'arrivée de la colombe, et donc de la caméra imaginaire qui la suit, la femme rabat le store de la fenêtre et disparaît derrière.



Peter Kuper, extraits des planches 38, 50 et 111 de *The System*.



Ce passage nous rappelle les scènes dérobées que Masereel nous donnait à voir. Pourtant, Kuper ne nous dévoile aucune scène secrète : il se contente de nous montrer qu'il *ne peut pas* nous montrer quelque chose. Par cette planche finale, Kuper indique que la femme « disparue » de la circulation n'est pas la victime d'un crime sordide, pas plus qu'elle ne semble être retenue prisonnière ; elle se dissimule elle-même, de son plein gré, à la vue du système. Ce détail très paradoxal (l'ouvrage de Kuper se caractérisant justement par sa volonté de dépeindre le système et ses acteurs) permet à Kuper d'apporter une précision importante : elle distingue ce qui relève du système de ce qui lui résiste. Il nous faudrait donc trouver, par nous-mêmes, cette résistance dont Kuper se contente de signaler l'existence.

Lorsque nous cherchons à décrire son fonctionnement, nous devons partir du

principe que les dominés sont les victimes objectives du système ; pour autant, cela ne veut pas dire que leurs existences se résument à ce fait. La mystérieuse femme « disparue », au moins aux yeux du système, semble avoir opté pour la dissimulation de son plein gré pour échapper à notre regard. Ce thème du secret et du tabou, très visible dans les scènes privées de *La Ville*, n'est pas l'apanage des dominants : certains acteurs gagnent à ne pas faire connaître leurs méthodes ou agissements, et donc à échapper aux yeux du système (et aux nôtres). Kuper ne cherche pas à nous dépeindre de manière exhaustive tous les aspects, secrets comme publics, de la ville comme l'aurait fait Masereel ; parce qu'il cherche à articuler le système aux unités qu'il régit, il montre par cet épilogue l'idée qu'il n'est pas en mesure de dévoiler ces facettes, précisément parce qu'elles échappent aux yeux du système lui-même.

Cette énonciation se retrouve, sous une autre forme, dans la question du rapport de l'individu au déterminisme et à l'agentivité : quelle est la force et la structure de la norme imposée sur moi, mais quelle marge de manœuvre et d'autonomie me reste-t-il dans ce cadre ? Qu'est ce que le système me permet de dire, qu'est-ce que je dois me résigner à montrer ou à cacher, et est-il possible de contourner cette interdiction depuis l'intérieur de cette structure, par ses angles morts ? En se concentrant sur l'environnement et le déterminisme ou bien sur l'individu et l'agentivité, nos auteurs contribuent toujours, en articulant ces notions, à répondre à ces deux questions fondamentales : dans quelle situation nous trouvons-nous, et quelle marge de manœuvre avons-nous pour agir depuis cette place<sup>54</sup> ? Il est nécessaire de considérer, tant dans l'étude de nos ouvrages que dans la forme de notre démarche philosophique elle-même, que les actions de nos acteurs ne sont jamais ni une pure réfutation des déterminismes et du système critiqué, ni la soumission à un système normatif et dominant qui leur est pourtant imposé ; loin d'être représentatives ou divergentes face à la conception de l'action militante que nous nous donnons, nos œuvres doivent systématiquement être considérées comme des actions résultant de la négociation constante des intérêts de nos auteurs avec les normes qui les contraignent. C'est cette démarche précise qui

---

54 Une illustration de cette problématique est mise en lumière lorsque Dave Simon et George Pelecanos nomment leur série *We Own This City* (Cette Ville Nous Appartient) : cela rend d'abord compte du fait qu'une ville est faite de sa population, qu'elle serait avant tout une surface partagée collectivement par ses habitants. Pour autant, en plaçant dans l'intrigue ces mots dans la bouche d'une unité de police devenue avec l'aide de l'Etat une véritable organisation criminelle légale, gardant ainsi la main mise sur la ville, cette dernière ne semble tout à coup plus du tout appartenir à sa population, mais à la structure, contrôlée par ceux qui la dominent et permettant à cette organisation d'exister.

caractérise, selon Giovanni Levi, le travail des historiens qui s'alignent avec la microhistoire :

Leur travail [aux microhistoriens] a toujours été centré sur la recherche d'une description plus réaliste du comportement humain, employant un modèle de l'action et du conflit du comportement de l'homme dans le monde qui reconnaît sa – relative – liberté au-delà, mais pas hors, des contraintes des systèmes normatifs prescriptifs et oppressifs. Par conséquent toute action sociale est perçue comme le résultat d'une constante négociation et manipulation, de choix et de décisions par l'individu confronté à une réalité normative qui, bien qu'omniprésente, offre néanmoins de nombreuses possibilités d'interprétations et de libertés personnelles. Le problème est donc de définir la marge, quelque étroite qu'elle soit, de liberté donnée à un individu par les écarts et les contradictions du système normatif qui le gouvernent. En d'autres termes, une enquête sur l'étendue et la nature du libre arbitre à l'intérieur de la structure générale de la société humaine. Dans cette sorte d'enquête, l'historien-ne n'est pas simplement intéressé-e par l'interprétation des significations, mais plutôt par la définition des ambiguïtés du monde symbolique, la pluralité des interprétations qui en sont possibles et la lutte pour les ressources aussi bien symboliques que matérielles<sup>55</sup>.

Au lieu de simplement chercher à qualifier des œuvres comme relevant ou non d'une contre-culture, il nous faut considérer le concept comme figurant un processus, ou un moment, plutôt qu'une essence qui ne subirait pas de transformations ; et prendre en compte la complexité des positions et des choix des acteurs qui en font partie. Parce que la diffusion des objets culturels, les intérêts des membres et le contexte politique évoluent dans le temps, il est nécessaire de considérer que ces transformations font partie de la contre-culture elle-même, que les débats animant sa sortie de la marginalité ou sa « mort » ne sont que le produit logique d'un changement de statut dans l'ordre social qui l'accueille, et que ce processus lui-même est le lieu de négociations et de prises de positions politiques et culturelles de ses membres entre eux, et avec le corps social en général<sup>56</sup>. Nous nous contenterons donc de chercher à rendre raison de ces différentes postures et choix, et de considérer que leurs négociations sont une partie intégrante du phénomène que nous souhaitons décrire.

---

55 Giovanni Levi, « On Microhistory », op. cit.

56 Il serait utile, dans cette perspective, de nous intéresser à l'évolution du travail de Kuper dans sa globalité.



## Indépendance et capacité d'action

Nous remarquons que les deux ouvrages de Kuper et Drooker que nous étudions s'inspirent de l'esthétique et des procédés artistiques des murs de la ville eux-mêmes (plus précisément, de leur réappropriation) : Kuper nous rappelle le graph, par sa



couleur à la bombe et son dessin au pochoir, et Drooker reprend le langage visuel et la simplicité chromatique de l'affichage politique. Ils prirent d'ailleurs eux-mêmes part à des pratiques d'affichage de rue ou de peinture murale à New York ; Kuper par un biais plus artistique et humoristique, et Drooker sur un ton plus ouvertement politique.

Ci-contre : photographie d'une peinture murale, extraite de Peter Kuper, *Speechless*, op. cit. p. 27. La légende suivante l'accompagne : « En 1993, je me mis à produire une série de peintures sur des fenêtres d'immeubles abandonnés après m'être aperçu de leur ressemblance aux cases des bandes dessinées. Procéder par couches de peintures depuis l'arrière des vitres simulait le procédé du celluloïd en animation. Pour ce qui est de l'inspiration, tout ce que j'avais à faire était de regarder par ma fenêtre ».



Ci-dessus : affiches réalisées par Drooker pour l'IWW (Industrial Workers of the World)<sup>57</sup>. La question de la barrière des langues se retrouve à nouveau abordée ici.

<sup>57</sup> Source des images : <https://archive.org/details/EricDrookersGeneralStrikePosters>.

Peter Kuper et Seth Tobocman dessineront aussi pour l'IWW, en écrivant des histoires pour l'ouvrage collectif : Paul Buhle & Nicole Shulman, *Wobblies ! A graphic history of the industrial workers of the*

Mais la vue de ces peintures murales et affiches nous questionnent : le travail en bande dessinée de nos auteurs se limite-t-il, par son médium et la nature individuelle de cette pratique, à devoir se contenter d'illustrer la réalité qui les entoure ? Car alors que nos auteurs prennent soin de décrire le système et la vie de ses diverses victimes, est-il possible de prendre part, par le dessin, à une résistance plus active et concrète que la simple dépeinture de ses rouages, résistance qui ressemblerait à la réappropriation que nos auteurs font de l'espace commun de la ville ? Nous avons évoqué le fait que l'autonomie artistique et critique de Kuper était relative lorsqu'il travaillait pour DC comics ; Drooker était quant à lui (du temps de la première publication en zine de *Home*) bien plus libre dans sa création, mais il était également bien moins diffusé, et donc moins lu. Nous devons maintenant nous demander comment un auteur peut, en désirant garder son autonomie créative et financière, dépasser l'isolement auquel son indépendance le mène, et réussir à mettre le pied dans la réalité sociale qui l'entoure pour gagner la capacité d'agir dessus ; et questionner par le même coup l'utilité et les enjeux de l'autonomie et du pouvoir recherchés. En d'autres termes, nous devons nous demander à quoi sert une contre-culture.

---

*world*, Verso, 2005.

## Conclusion<sup>58</sup> - La culture des loubards<sup>59</sup>

*Les leviers du pouvoir devraient être confisqués à ceux à qui l'on doit l'état dans lequel se trouve la société actuelle – les grandes entreprises, l'appareil militaire et leurs alliés politiques. Il faudrait, par un effort coordonné de toutes les communautés locales du pays, reconstruire une économie à la fois efficace et juste, produisant en coopération ce dont les gens ont le plus besoin. Nous commencerions au niveau des quartiers, des villes, des lieux de travail.*  
Howard Zinn (*Une histoire populaire des Etats-Unis*. op. cit., p. 757)

### 1- Les moyens d'une émancipation collective

Dans une interview donnée par Seth Tobocman au NYC anarchist bookfair le 18 Avril 2010, il nous raconte l'histoire de *World War 3 Illustrated* en repartant d'une anecdote : lors de l'invasion du bureau d'un sénateur à laquelle il participa en protestation aux bombardements du Salvador par les Etats-Unis, il y rencontra un stagiaire du journal *The Village Voice*. Le stagiaire assista et participa activement à la protestation, prit des photos dans l'optique de faire un article sur l'évènement, mais avouera ensuite à Seth s'être rétracté lorsque ses supérieurs se montrèrent réticents à sa publication dans le journal : selon eux, les bombardements étaient de l'histoire ancienne (ce qui est faux), et donc ni l'action ni les bombardements ne méritaient un article dans leur journal. C'est cette anecdote qui motivera, selon Seth, sa conception de *World War 3 illustrated* comme un média alternatif permettant de diffuser tout ce qui n'était pas documenté ailleurs. Il explique : « c'est pourquoi il nous sembla qu'il devenait très important pour nous, à *World War 3*, de documenter l'activisme, parce que les médias de cette époque détournaient très, très consciemment les yeux des contestations, même lorsque vous faisiez tout pour les leur mettre sous le nez<sup>60</sup> ». Howard Zinn, dans son

58 Nous aurions aimé pouvoir traiter de *World War 3 Illustrated* dans une troisième partie, mais par manque de temps nous ferons figurer nos débuts de réflexions à son sujet dans cette conclusion.

59 D'après Jean-Louis Harouel dans *Culture et contre-cultures*, op. cit. p. 17 : « Mais la reconnaissance d'une « culture » à tout groupe ou sous-groupe ne bénéficie pas seulement, et de loin, aux ex-primitifs. Elle concerne, dans les pays développés, l'ensemble des catégories sociales, y compris les moins reluisantes. Ont une « culture » les drogués, les loubards, le milieu carcéral, le milieu tout court. En jouant sciemment de l'ambiguïté d'un mot, on attribue contre toute évidence une « culture » aux incultes et même aux brutes. Les bandes des banlieuses ont leur « culture », jusqu'aux skin-heads compris. Toutes ces impostures entraînent une profonde subversion de la hiérarchie des valeurs. »

60 Interview de Sandy Gimenez, Rebecca Migdal, Sabrina Jones et Seth Tobocman, *World War 3 Illustrated : self-publishing radical comics*, NYC anarchist Book Fair, 18 Avril 2010 : « That was

Histoire Populaire des Etats-Unis, évoque cette remarquable frilosité des médias sous Reagan :

Sur les radios commerciales, le traditionnel consensus qui excluait toute critique radicale du système était également flagrant. Au milieu des années 1980, sous la présidence de Reagan, la doctrine d'équité appliquée par la Commission fédérale des communications, qui accordait un certain temps de parole aux opinions critiques, fut abandonnée. Dans les années 1990, les talk-radio ont soumis environ vingt millions d'auditeurs aux harangues quotidiennes de personnalités ultra-conservatrices sans jamais inviter les représentants de la gauche politique. [...] Comme le prouvent les documents publiés par Mark Hertsgaard dans son livre *On Bended Knee*, la presse fut particulièrement frileuse et obséquieuse sous Reagan. Lorsque le journaliste Raymond Bonner continua ses enquêtes sur les crimes gouvernementaux au Salvador et sur le rôle des États-Unis, le *New York Times* le releva de ses fonctions<sup>61</sup>.

L'objectif de *World War 3* est donc de palier à cette censure médiatique ; et de riposter à son discours. Parce qu'il s'agit d'un fanzine qui n'est pas soumis aux règles éditoriales, aux injonctions politiques et au modèle économique d'un journal classique, il réussit à faire un travail qu'un média officiel ne pouvait réaliser. En se plaçant en rupture avec le système<sup>62</sup>, la forme et l'organisation du fanzine ne permet pas simplement d'illustrer une manière de percevoir la réalité sociale qui se trouverait être contestataire (comme le fait *The System*) : il en est une incarnation, une mise en œuvre ; et forge par ce moyen un réseau d'informations par, et pour, les habitants de New York en désaccord avec la politique du gouvernement et de la mairie de New York. D'autres fanzines, comme le très connu *Punk Planet*, fondé en 1994 à Chicago, auront la même fonction de relais d'information indépendant à propos de divers sujets de société (critique des médias, guerre en Irak...) Leur but n'est pas de changer les relais d'informations officiels de l'intérieur ou de proposer ses articles aux médias dominants, mais de réussir à s'organiser sans passer par leur intermédiaire. En plus de la multitude de fanzines et de publications, qu'elles soient tournées vers du contenu plus politique ou musical comme *Punk Planet* ou vers des publications de bande dessinée indépendante et pour adultes (nous pouvons citer *Weirdo*, qui publiera 28 numéros entre 1981 et 1993,

---

why we felt it became really important for us in world war 3 to document activism because the media at that time was very, very consciously ignoring activism even when you did everything possible to tell them about it ».

61 Howard Zinn, *Une histoire populaire des Etats-Unis*, op. cit. p. 662-663.

62 Sur ce point, nous pouvons noter que *The System* est, en quelque sorte, une forme d'introduction rétrospective aux précédents travaux de nos trois auteurs ; elle illustre une démarche que nos autres œuvres ont appliquée directement, et mentionne les propres limites de cette simple illustration avec la page 111 de l'épilogue.

*Heavy Metal* fondé en 1977, ou encore *Brainstorm Comix...*), d'autres moyens de communications font l'objet de cette réappropriation par les groupes locaux afin de défendre eux-mêmes leurs propres intérêts :

Des médias alternatifs fournirent un effort désespéré pour ouvrir une brèche dans cette omniprésence. Il y avait aux États-Unis plusieurs centaines de stations de radio communautaires – dont le célèbre réseau Pacifica – qui apportaient des informations et proposaient des débats alternatifs à leurs auditeurs. À lui seul, David Barsamian offrait, à travers la diffusion par satellite de son Alternative Radio, des points de vue différents – interviews, conférences, etc. – aux stations de tout le pays<sup>63</sup>.

De la même manière, Fabien Hein écrit, dans *Do It Yourself !* :

Ce genre de disposition [à considérer la culture comme « participation à l'existence multiple mais indivisible du monde »] va faire le lit du récit « journalisme citoyen » si l'on se réfère au fameux slogan lancé par Jello Biafra, ancien chanteur des légendaires Dead Kennedys : don't hate the media, become the media! » (« Ne naïssez pas les médias, devenez les médias »)<sup>64</sup>.

L'aspect profondément collectif de cette démarche est décisive pour son bon fonctionnement : tant à l'échelle de la ligne éditoriale d'un fanzine qu'à l'échelle de l'ensemble de la production (artistique, journalistique, militante) sous toutes ses formes, l'objectif est de se donner les moyens de construire collectivement des structures autonomes, dans lesquelles les intérêts de ses membres et acteurs ne s'effacent pas derrière les intérêts de ladite structure. Le mot d'ordre est à l'action, et à la construction des espaces qui nous permettent d'agir et de contribuer à notre propre émancipation, individuelle comme collective, sans que sa forme ni son fond ne soient dictés par une autorité extérieure. De cette manière, l'organisation interne de Word War 3 illustrated elle-même procédait sur un modèle s'opposant aux structures éditoriales classiques.

---

63 Howard Zinn, *Une histoire populaire des Etats-Unis*, op. cit. p. 743. Il mentionne également cet exemple : « Pendant la guerre du Golfe, un réseau d'information national se mit en place pour dire ce que taisaient les principaux médias. Des journaux alternatifs paraissaient dans de nombreuses villes. Plus d'une centaine de radios communautaires, qui ne touchaient qu'une petite part d'audience nationale, relayaient pourtant les seules analyses critiques de la guerre du Golfe. David Barsamian, astucieux journaliste d'une radio de Boulder (Colorado), enregistra un discours tenu par Noam Chomsky à Harvard – une critique dévastatrice de la guerre. Il expédia ensuite la cassette à toutes les stations de radio communautaires du réseau, avides de points de vue se démarquant du discours officiel. Deux jeunes du New Jersey reproduisirent ensuite ce discours sous forme de brochures destinées à être photocopiées et les distribuèrent dans de nombreuses librairies du pays », p. 701.

64 Fabien Hein, *Do it Yourself !* op. cit. p. 39 - 40.

Chaque numéro possédait une équipe éditoriale tournante qui décide de l'édition du numéro à venir uniquement ; elle est composée des contributeurs eux-mêmes et non pas d'éditeurs extérieurs à la création artistique. Calquée sur le modèle d'organisation des squats de New York, la direction du fanzine avait pour but d'empêcher un phénomène de désinvestissement des contributeurs, qui ne participaient pas à l'édition, restant aux mains d'une minorité surinvestie ; la création de cette équipe éditoriale donnait à ceux qui contribuaient à l'édition la possibilité de lancer un numéro et de participer aux décisions propres à ce numéro, comme ceux qui contribuent à la restauration d'un immeuble abandonné se voient obtenir une clé, tandis que les autres demeurent des invités au sein du bâtiment jusqu'à ce qu'ils y contribuent eux-mêmes. Par ailleurs, tous les contributeurs gardaient les droits sur leurs œuvres<sup>65</sup>. Tant du point de vue de son organisation que de son contenu, *World War 3* ne dissociait pas la pratique de la bande dessinée d'une pratique de l'action politique active, dont le journal était un support et un relais ; certaines histoires documentaient les actions politiques et diverses manifestations locales, les actions de désobéissance civiles des uns, ou, tout simplement, la vie des autres<sup>66</sup>. Dans cet esprit, Seth Tobocman illustra en 1984 « Beginners graffiti propaganda : a how-to for the first offender » écrit par Josh Whalen, qui est un tutoriel sur comment taguer des slogans sur la voie publique sans se faire prendre<sup>67</sup>. Il écrira aussi une bande dessinée, « spatial deconcentration », qui résumera le contenu des documents volés par Yolanda Ward en 1979 au US. Department of Housing Development, mentionnant cette théorie de la « décontrentation spatiale » ; ces documents volés étant aujourd'hui indisponibles, et Yolanda Ward ayant été assassinée peu après les avoir découverts<sup>68</sup>.

---

65 Interview de Sandy Gimenez, Rebecca Migdal, Sabrina Jones et Seth Tobocman, *World War 3 Illustrated : self-publishing radical comics*, op. cit.

66 Mumia Abu-Jamal, ancien membre du Black Panther party, accusé du meurtre d'un policier de Philadelphie puis condamné à mort, écrira *Yard in !* (illustré par Gregory Benton) pour *World War 3* en 1994, à propos de sa fin de vie en prison. Cette histoire est reproduite dans notre édition, à la page 136. Une autre bande dessinée, à la page 156, raconte le scandale sanitaire bien connu de la « Pink Medicine ».

67 La bande dessinée n'a pas été reproduite dans *World War 3 Illustrated. 1979 – 2014*, mais nous pouvons la retrouver dans sa propre anthologie *You don't have to fuck people over to survive*, Soft skull press, New York, 1999, p. 77.

68 Seth Tobocman, *You don't have to fuck people over to survive*, op. cit. p. 70. D'autres documents disponibles, comme le *Kerner commission report*, mentionnent ces théories de contrôle de l'espace urbain similaires. Un article de ABC no rio résumera l'histoire de Yolanda Ward et fera figurer le contenu de l'article « spatial deconcentration » qu'elle produisit suite à ses découvertes : [http://www.abcnorio.org/about/history/spatial\\_d.html](http://www.abcnorio.org/about/history/spatial_d.html)

## 2- Enjeux et horizons : le punk et la culture internet ?

Certaines problématiques relatives à notre corpus demeurent des points irrésolus, mais pas infertiles. Constitutifs d'une étude de la contre-culture, ils nous renseignent sur son statut, ses limites et ses éventuels horizons. La plus centrale de ces problématiques est celle de notre accès aux sources : comme nous l'avons déjà précisé, notre étude est basée exclusivement sur des bandes dessinées qui, malgré leur valeur critique et la recherche d'indépendance initialement constitutive de leur démarche (au moins pour *World War 3 Illustrated* et *Home*), ont été rééditées par des maisons d'éditions par la suite. Le fait de devoir travailler sur ces mêmes rééditions nous pose plusieurs problèmes. D'abord, celui de la nature « exceptionnelle » de notre corpus. Les leçons que nous tirons de cette étude ne peut être prise hors de ce fait : nous étudions les auteurs et les œuvres qui ont été rééditées, et pas les autres. Cette idée s'avère particulièrement problématique lorsque nous cherchons à étudier *World War 3 Illustrated* en tant qu'œuvre collective : notre réédition ne fait pas figurer toutes les bandes dessinées initialement parues dans les numéros du fanzine, mais semble avoir effectué un « tri » en leur sein, pour ensuite classer les histoires sélectionnées selon leur thématique<sup>69</sup>. Comment rendre raison des choix ayant menés à la suppression de certaines histoires (s'agit-il d'une question de place, de droits d'auteurs, ou d'une forme d'auto-censure?) et comment traiter avec pertinence une œuvre collective rendue incomplète<sup>70</sup> ?

Ces questionnements soulèvent la question de la possibilité même de l'étude de la contre-culture, qui restera une étude nécessairement incomplète de par les moyens de diffusion et de transmission qui, par leur forme et leur échelle, condamnent une partie de ses œuvres à n'être que des productions éphémères<sup>71</sup>. On ne peut toujours étudier que les auteurs les moins « contre-culturels », ou du moins les moins méprisés au sein de ces mouvements mêmes, ceux dont l'héritage survit, qui sont rendus largement accessibles

---

69 De la même manière, tous les numéros des *Communicomix* n'ont pas été réédités dans *Flood ! A novel in pictures*. Qu'il s'agisse d'un choix de l'auteur, de la maison d'édition ou bien d'une simple question pratique de manque de place, il n'empêche que certaines œuvres, produites dans un contexte donné, ne sont pas considérées vingt ans plus tard comme ayant la même pertinence que les autres malgré le fait d'avoir été réalisées et considérées comme pertinentes à une époque donnée.

70 Il nous est de plus impossible de connaître l'année de parution des histoires une fois triées par thématique, à moins que l'auteur lui-même n'ait daté sa bande dessinée.

71 Ce statut éphémère est cependant remis en perspective depuis la mise en place d'espaces dédiés à l'archivage de ces productions : les fanzinothèques, par exemple, ou la publication en ligne de fanzines sur Internet Archive, pour ne citer que lui.

par l'édition et acquièrent donc entre temps une forme de « valeur » (historique ou artistique, par exemple) qui les légitimise<sup>72</sup>. Il serait donc problématique de considérer que cet héritage est représentatif de toutes les œuvres qui ne trouveront pas la même mise en valeur d'un point de vue éditorial, et de considérer que les leçons que nous tirons de notre corpus sont décorrélées de ce statut particulier qui lui est attribué. Mais ces considérations sur la question des sources nous mène à nous poser la question de la légitimation de ce qui était auparavant une contre-culture (au moins, de certaines de ses formes) et des implications de cette légitimation : nous semblons davantage être en train de décrire le fantôme d'une contre-culture qui se devine derrière les œuvres qui nous en sont parvenues en ayant rétrospectivement bénéficié de ce statut privilégié, que la contre-culture elle-même.

De plus, au lieu de considérer la contre-culture comme une essence, il semblerait plus juste de la considérer comme un moment ; une phase spécifique d'une pratique culturelle populaire, oppositionnelle et temporaire, qui se radicalise au sein d'un contexte social, politique et culturel particulier, puis perdure en se transformant, s'intégrant partiellement à la culture *mainstream* au prix d'un certain nombre de sacrifices d'un point de vue revendicatif. Dans cette perspective, la contre-culture ne peut être décorrélée de l'émulation dont elle naît et de la pratique populaire, émancipatrice dans sa forme, qu'elle se réapproprierait et radicaliserait ensuite dans son discours, pour ensuite devenir partiellement une culture *mainstream*. Il serait cependant faux de dire que les revendications portées disparaissent ; car, sans être léguées ou héritées à une prochaine génération ou frange de culture populaire, elles se trouvent sans cesse réinventées dans de nouvelles pratiques opérées par de nouvelles marges qui naissent ou se transforment, dans un contexte historique, social et géographique différent, ou porté par une marge différente. Ce propos se trouve développé par les punks eux-mêmes : le fanzine *Punk Planet*, journal de review de musique, fanzines, et de bande dessinée, publie également des articles critiques des médias et de l'actualité,

---

72 Nous pouvons notamment nous poser la question du rapport de notre corpus au monde de l'art sous cet angle : bon nombre d'auteur-ices de World War 3 ne provenaient pas de ce milieu à l'origine, et trouvaient par le biais de ce fanzine un moyen de pratiquer de la bande dessinée à leur manière. Mais nos trois auteurs principaux, qui sont aujourd'hui figures du genre, ont non-seulement suivi des études dans cette voie, mais se revendiquent de plus d'un héritage culturel et artistique notable : ne serait-ce pas cet héritage, des graveurs socialistes notamment, qui forge leur valorisation rétrospective ?



politique ou punk<sup>73</sup>. Chris Ziegler y écrivait dans son article « Pay to cum », publié dans le numéro 52, des réflexions particulièrement révélatrices sur nos questions des déplacements de la culture populaire et de la contre-culture. Il y mentionne l'émergence et le développement d'une industrie de la pornographie alternative via des sites payants sur internet, le *Punk Porn*, qui se veut plus éthique que la pornographie classique, plus « punk » (on peut citer des sites comme *Friction*, *USA*, *Nakkid Nerds* ou *Suicide Girls*, par exemple). Comme il l'explique dans son article, que cette industrie soit plus consciente et qu'elle traite mieux ses salariées, cela ne fait aucun doute ; pour autant, Chris questionne la dimension véritablement punk, ou non, de la démarche. Les femmes que le site publie sont toutes blanches et rentrent parfaitement dans des critères de beauté classiques : il suffirait de retirer les piercings et le look punk, et elles pourraient être publiées dans n'importe quel autre magazine. Il ajoute : « C'est un peu déroutant. C'est la preuve que – du moins au regard de leur poids, leur ethnie ou leur style – tous ces rockeurs rebelles qui ne rentreront jamais dans les cases veulent toujours baiser la reine du bal. Et toutes ces filles rebelles veulent être la reine du bal<sup>74</sup> ».

Mais comme il l'explique, d'autres pratiques de ce genre existent pour autant sur internet, sous d'autres formes plus marginales dans leur contenu (pornographie « hardcore », fétiches, pornographie trans etc. produites et publiées par, et pour, des gens qui ne trouvent pas ce contenu ailleurs, en autogestion) ou dans leur démarche (Ziegler cite l'apparition du « proto-punk porn » dans les années 90, avec les cam-girls indépendantes). Sans pour autant s'appeler « punk », car aucun de ces phénomènes ne se réclame d'une esthétique particulière, Ziegler reconnaît que leur démarche est bien plus proche du « Do It Yourself » que ne peut l'être un site comme *Suicide Girls* qui ne publie que les photographies de une ou deux femmes par semaine sur les trois-cent personnes qui y postulent, et qui restent, dans leur contenu, particulièrement conventionnels. Nous pouvons tirer de ces observations un fait simple : le punk n'est plus là où l'on croit le voir, mais il ne disparaît pas pour autant. La contre-culture ne « meurt » pas à proprement parler, mais se déplace. Certaines pratiques contre-culturelles ne sont pas capables de voir les transformations que la forme de leur contestation ne pouvait pas couvrir. La contre-culture est le processus de création des

73 Le journal est lui-même le fruit d'une scission effectuée par des rédacteurs d'un autre fanzine punk, plus rigoriste et fermé dans sa conception de la culture punk.

74 Chris Ziegler, « Pay to cum », *Punk Planet* no. 52, novembre 2002, p. 83 : « It's a little unsettling. It's evidence that – at least by weight, race and even style – all these rebel rockers who will never fit still want to fuck the prom queen. And all those rebel girls want to be her ».

moyens de répondre collectivement à des problèmes qui, jusque là, ne se posaient pas dans le cadre de la culture dominante ; seulement, ces problèmes se déplacent, selon le contexte historique, culturel, géographique ou politique dans lequel ils apparaissent.

De cette manière, nous pourrions nous intéresser à des pratiques marginales et autonomes de la bande dessinée qui, sans ressembler au fanzinat tel que nous l'avons connu, n'en sont pas aussi distantes qu'elles semblent l'être au premier regard. Nous pouvons par exemple citer le développement sur internet, depuis les années 2000, des fanfictions en mangas (*Doujinshis*) ; d'abord parus au Japon (et très reliés au phénomène des NEET : Not in Education, Employment or Training), la mise en ligne de leurs scans sur des sites spécialisés et leurs traductions réalisées par les lecteurs eux-mêmes dans différentes langues permit à ces contenus de se diffuser très largement. De plus, pour des raisons de propriété intellectuelle, ces œuvres ne peuvent faire l'objet d'éditions officielles, et demeurent donc auto-publiées, ou publiées par des groupes de fanzines indépendants et officieux. Sans pour autant être ouvertement politiques, ces ouvrages sont, dans leur forme même, comme « condamnées » à une certaine marginalité, qui se retrouve dans leur contenu : les thèmes abordés par les auteurs et le public qu'ils touchent nous montrent que les questions de genre et de sexualité, ou encore de l'isolement social et du manque affectif, sont prépondérantes dans ces publications. De la même manière, les débats à propos des interprétations (ou « headcanons ») des auteurs et des lecteurs à propos de l'univers, des personnages et des dynamiques à l'œuvre au sein des scénarios font souvent l'objet de débats poussés, dont l'œuvre originale sert de toile de fond et de matière à penser, qui ne sont pas sans rapport avec les débats de fond qui se jouent sur un plan politique et sociétal ; débats dans lesquels la vision de l'auteur quant à sa propre œuvre ne fait jamais figure d'autorité<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Bon nombre de scénaristes de jeux vidéos japonais défendent cette vision de leur propre œuvre comme étant créée par pour les fans : l'objet culturel initial est fait pour se développer au travers des productions indépendantes des fans, qui la font vivre en dehors de la démarche initiale de l'« auteur » de l'œuvre. Des conventions sont régulièrement organisées pour regrouper ces auteurs de *Doujinshis*, comme la fameuse convention « Hakurei Shrine Retaisai » qui regroupe les fans de la série de jeux vidéos indépendante *Touhou Project*. Son auteur, ZUN, est connu pour être particulièrement ouvert à cette question d'œuvre collective, et expliquera dans une interview donnée dans le documentaire *Border Of Gensokyo* (publié sur MAG.net et disponible sur Youtube depuis 2014) qu'il considère ses jeux vidéos eux-mêmes comme une sorte d'œuvre « fan-made » : « Je pense que ce que je fais n'a rien de différent du fanwork. Je m'inspire de tout ce que j'ai vu et ce dont j'ai fait l'expérience, donc si j'utilise tout ça pour en fait autre chose, n'est pas du fanwork, après tout ? »

Nous pouvons donc selon cette nouvelle perspective, relire l'épilogue de *The System* mentionné plus haut : nous pouvons tout à fait la considérer comme une sorte d'introduction rétrospective aux précédents travaux de nos auteurs dans *World War 3 Illustrated*, une mention des limites du travail de Peter Kuper lui-même au sein de l'ouvrage. Mais nous pouvons aussi la lire sous un autre angle : celui des limites de la contre-culture elle-même. Ces mouvements qui se développent et défendent des intérêts artistiques, politiques et sociaux marginaux deviennent *mainstream* et se transforment. Mais leur diffusion dans l'espace social peut cacher ou obstruer, dans leur conception de la contre-culture, d'autres pratiques, comme la dépeinture du système cachait la femme disparue. Et face à l'essoufflement de certaines formes de contestations, nous devons être capables de la chercher ailleurs, et de voir ce que la forme spécifique qu'elle a pu prendre n'a pas pu couvrir, pour s'intéresser à ce que d'autres formes culturelles populaires peuvent produire ; et nous questionner sur les raisons pour lesquelles ces objets spécifiques sont produits dans un contexte donné, qu'ils aient *l'air* contestataires ou non.